هذا العدد

نستهل هذا العدد بمقال مستفيض يستعرض فيه كاتبه تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة ليبين فى شىء من التفصيل كيف أن تلك التيارات جميعا قد انطوت على محاولات مختلفة يلتمس أصحابها من ورائها خلق شخصية عربية جديدة تلتقى فى ملامحها عدة عناصر بعضها نحيى به قيم الماضى العريق وبعضها الآخر نساير به الحاضر المتطور ، على أن قيم الماضى والحاضر معا حين تلتقى فى الشخصية العربية الجديدة انما تلتقى فيها مطبوعة بطابعين بارزين رئيسيين هما الاصرار على الحرية فى شتى نواحى الفكر والحياة من سياسة وأدب وفن بل وحياة يومية أيضا ، وأما الآخر فهو الاصرار على أن نحل النظرة العلمية العقلية محل اندفاعات العاطفة التى قد تجىء مبصرة أحيانا وعمياء أحيانا أخرى ، على أن هذه النزعة العلمية العقلية لم تكن تحاول أن تجاوز حدودها المشروعة الى حيث ينبغى أن تكون للوجدان وللمشاعر الكلمة العليا . وان كاتب هذا المقال حين أخذ يبسط هذه الفكرة المجملة تناول الحركة الفكرية الأدبية منذ أول القرن مسرعا فى تمهيد قصير ليصل الى ثورة ١٩١٩ التى بدأت ثورة سياسية ثم ما لبثت أن اتسعت رقعتها لتصبح ثورة تتعدى حدود السياسة والمطالبة بالاستقلال بحيث تصبح ثورة فكرية عامة تشمل الأدب بكل فنونه والنقد والفلسفة والتعليم ، وهنا أخذ الكاتب يتعقب تاريخنا الثقافى متمثلا فى أبرز مطبوعاته من كتب ومن صحف ، ليميز ما قد انطبعت به العشرينات والثلاثينات من طابع الثورة الفكرية ، ثم ما انطبعت به الأربعينات من محاولات يراد بها ادخال الملامح العربية على الصورة الجديدة ثم ما انطبعت به الخمسينات والستينات من توسيع هام فى رقعة الحريات التى نطالب بها ، فلم تعد ثورة سياسية فحسب ولا فكرية فحسب بل ارادت أن تكون الى جانب هذا وذاك ثورة اجتماعية وها هنا تركزت جهود المفكرين ابان هذه الفترة . ويتلو ذلك مقال عن مشكلة المعنى فى الفلسفة المعاصرة اذ أنها مشكلة لم تبرز فى الحقل الفلسفى طوال عصور التاريخ بروزها فى العصر الأخير فكأنما كانت اللغة قبل ذلك تؤخذ وكأنها لوح من زجاج شفاف يوصلنا الى ما وراءه دون أن يكون هو موضع الرؤيا ، فلما كثرت العوامل فى عصرنا هذا التى تحجب حسن الصلة بين الناس الى الحد الذى نرى فيه العالم وقد تجزأ وتمزق أقول ان العالم حين أصابه هذا بدأت صلة التفاهم فيما بين الناس ألا وهى اللغة تظفر بانتباه الباحثين : ترى هل العلة فى أداة التوصيل هذه ؟ وانك لا تلبث أن توجه النظر الى اللغة ونطقها وطريقة توصيلها للمعانى حتى تجد نفسك وقد غرقت الى أذنيك فى أطراف هذا الموضوع ، والمقالة التى نعرضها فى هذا العدد تقدم لمحة لما يشغل فلاسفة المعنى فى هذا العصر .

وأما المقالة التى تأتى بعد ذلك فهى عن رجل وعن موضوع يحتلان اليوم جزءا هاما من انتباهنا أما الرجل فهو ليبرمان العالم الاقتصادى السوفيتى ، وأما الموضوع فهو ما يقترح ادخاله من تعديلات على البناء الاقتصادى الاشتراكى وبخاصة ما يتصل من ذلك بالحوافز التى تضمن لنا أن ينتج العاملون انتاجهم لا على أساس الكم والعدد فحسب بل كذلك على أساس الكيف والدرجة .

فاذا ما انتهينا من الجانب الفكرى من فلسفة واقتصاد ، دخلنا فى النقد الأدبى فنطالع مقالة كتبها أديب مرموق عن شاعر مرموق وحسبنا فى هذا المقام أن نقول ان الشاعر هو من شعراء الخليج العربى الملىء بكنوزه الأدبيـــة والذى أنبت فى الماضى فحول الشعراء وما يزال ينبت ومع ذلك نلاحظ اليوم بالنسبة الى عامة القراء انه شبه مجهول ، وانه ليسرنا أن يجد قارئنا فى هذا الديوان المفقود وهو (فى جنة الحب) لذلك الشاعر العربى من الخليج العربى نافـــذة يطـــل منهـــا على الحركة الأدبية فى ذلك القطر الشقيق .

ويخرج القارىء من باب الأدب ونقده ليدخل فى باب الفن ودنياه ، وها هنا يصادفه بحث يلخص لنا رأيين فى الفن الحديث أحـــدهما رأى للفيلسوف هيدجر عن حقيقة العمل الفنى ، والآخر يمثل رأيا لرومانو جواردينى عن حقيقة الفن . على أن كاتب المقال هو بدوره أديب ذواقة عرف كيف يتمثل الرأيين فيعرضهما وكأنهما نبـــات عربى أصيل . ثم يجد القارىء فى هذا الباب نفسه مقالة تكاد سطورها تقطر وجـدانا لشدة ما خرجت كلماتها من صميم القلب ، ذلك أن كاتبها يتحدث عن صديق له فنان خسرته دنيا الفن العربى وهو المرحوم أنور عبد المولى ، يتحـــدث عنه لا حديث فنان عن فنان فحسب ولا حـــديث صديق عن صديق فحسب ولا حديث ناقد عن فنان فحسب ولا مواطن عن مواطن خسره الوطن بل انه يجمع هـــذه العناصر كلها فيما يشبه القصيدة الفياضة بالشعور الصادق .

ويجىء بعد هـــذا كله تيار الفكر العربى فنخص الحديث فيه بفيلسوف عربى فقدناه وهو المغفور له الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفى الذى كانت له فى عالم التصوف صـــولات وجولات لا أقول ألحقتـــه بكبار المستشرقين فى بحوثهم وكفى بل أضيف الى ذلك ما قد أضافه باحثنا العربى الفقيد من حس بالصوفية العربية هيهات أن يحس مثيله مستشرق باحث ، على أنه اذا كان قد امتلك ميدان التصوف من جوانبه جميعا فقد ركز معظم جهوده فى ابن عربى بصفة خاصة حتى لقد أصبح هو الحجة فى العالم كلما كان عن ابن عربى قول أو حديث .

على أننا اذ نكتب عن فقيدين فى الفن وفى الفلسفة ، يأبى الأمل المشرق الا أن يفتح أمامنا نوافذ جديدة ليظل النور غامرا والركب سائرا فنكتب اليوم كذلك عن جهابذة ثلاثة كرمتهم الدولة هـــذا العام بجائزتها التقديرية : هم العالم الفنان حسين فوزى والأستاذ الشاعر أحمد رامى والجغرافى الأديب محمد عوض محمد .

وأخيرا نلتقى بالقراء عهدنا من كل شهر لقاءات نطالع فيها أحدث الآثار الأدبية والفنية ونتبادل فيهـــا بريد الرأى ..

رئيس التحرير

تيارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة

– ١ –

- تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق الفكرى ، الناتج عن [illegible] المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة ، والثقافة الأوربية المنقولة من جهة أخرى .
- كثرت الدراسات الاسلامية والعربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان ذلك تمهيدا قويا لولادة جديدة ، تولد فيها أمة تتعرف على سماتها العربية الاسلامية بعد أن كادت تضيع هذه المعالم فى غمرة النقل عن ثقافة الغرب .
- انه لو جاز لنا أن نلخص تيارات الفكر والأدب المعاصرة فى مصر ، فى عبارة واحدة ، قلنا انها جميعا محاولات نحو خلق شخصية عربيةجديدة ، تحمل طابعا مميزا ، تجتمع فيه قيم الماضى العريق ، وقيم الحاضر المتطور .

لم يكن قد بقى على ختام الحرب العالمية الأولى الا وقت قصير ، حين نظم **عباس محمود العقاد** قصيدته العظيمة « **ترجمة شيطان** » ، التى جاءت – كما يقول الشاعر نفسه عنها فى مقدمة نثرية قدمها بها – لفحة من نار الحرب ، وغيمة من دخانها ، فكأنما جاءت هذه القصيدة – والعشرة الأعوام الثانية من هذا القرن تدنو من ختامها – لتصور حالة من اليأس ، استولت على شعب ظل يطالب بحريته السياسية من الحاكم المستبد تارة ، ومن المستعمر البريطانى الدخيل تارة ، فجاءت الحرب العالمية الأولى ، لتكم الأفواه ، وتكتم الأنفاس حينا ، اذ لم تكن الدولة المستعمرة لتأذن لمفكر أو أديب بالمضى فيما كان قد بدأه المفكرون والكتاب منذ احتلت بريطانيا مصر سنة ١٨٨٢ ، من حملات يشعلون بها النفوس ويحركون العقول . طلبا للحرية ، ولما أن طالت أعوام الحرب ، أخذ القلق يدب فى أنفس الشعب الصامت الى حين ، الصابر بمطلبه حتى تزول محنة الحرب ، **وجاءت قصيدة العقاد تعبيرا عن هذا القلق ، وهى قصيدة تستطيع أن تستبدل فيها بالمواجهة التى تمت بين الله والشيطان ، مواجهة أخرى بين الحاكم والمستعمر من ناحية ، والمفكر الحر من ناحية أخرى ، لتتحول القصيدة بين يديك الى ترجمة لكل مفكر حر لا يريد لحريته أن تحدها قيود .**

فاذا كانت العشرة الأعوام الأولى من هذا القرن ، قد شهدت طائفة من أعلام الأدب والفكر ، تصوغ للناس



أ . ل . السيد



ع . م . العقاد

دكتور زكى نجيب محمود

قضية الحرية من بعض نواحيها : **الامام محمد عبده** بمقالاته الاصلاحية وبدفاعه عن الاسلام ، يوضح كيف يمكن أن يلتقى تراثنا الفكرى والدينى مع روح العصر التى يسودها العلم ، وهو بهذا قد وضع أمامنا المشكلة الرئيسية فى حياتنا الثقافية كلها خلال أعوام هذا القرن ، والى يومنا هذا ، وهى : **كيف نوحد بين تراثنا القومى والاسلامى من جهة ، وعوامل الفكر والحضارة فى هذا العصر من جهة أخرى ، توحيدا يدمج الجانبين معا فى وحدة عضوية واحدة ، تحمل الطابع المحلى والطابع العالمى فى آن معا** ، **وقاسم أمين** بكتابيه **« تحرير المرأة »** و **« المرأة الجديدة »** يمد من نطاق الحرية المنشودة حتى تشمل مع الحرية السياسية حرية اجتماعية للمرأة المغلولة بقيد السنين ، **وأحمد لطفى السيد** الذى أصدر صحيفة **« الجريدة »** سنة ١٩٠٧ لتكون منبرا للفكر العصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال وبالدستور ، وكان لطفى السيد ممن عملوا على انشاء **الجامعة الأهلية** سنة ١٩٠٨ ، ايمانا منهم بضرورة الروح العلمية الجامعية لتدعيم حركة التحرر الشامل ، أقول انه اذا كانت العشرة الاعوام الأولى من هذا القرن قد حفلت بطائفة من المفكرين والأدباء ، ينشرون فى الناس دعواتهم صريحة فى الصحف والكتب ، فان العشرة الأعوام الثانية التى شهدت هول الحرب العالمية الأولى ، والتى كان من نتائجها السياسية فى مصر ، أن أعلنت الأحكام العرفية ثم أعلنت حماية بريطانيا لمصر ، قد اضطرت رجال الفكر والادب أن يغيروا من أوجه نشاطهم : **أحمد لطفى السيد** يعتزل فى الريف ليترجم الى العربية كتاب الأخلاق **لأرسطو** ، **وطه حسين** ينصرف الى دراسته الأكاديمية لينجز رسالته عن **«ذكرى أبى العلاء»** و **« محمد حسين هيكل »** يكتب أول قصة طويلة فى أدبنا الحديث وهى قصة **« زينب »** ، والعقاد ينظم القصائد المعبرة عن ذات نفسه ليبلغ بها الذروة فى قصيدة **« ترجمة شيطان »** .

— ٢ —

دعوات الى الحرية السياسية والحرية الاجتماعية ، لبثت تنبعث من أقلام المفكرين والأدباء ، منذ القرن التاسع عشر ، وأخذت آثارها تتراكم فى النفوس ، حتى انفجرت ثورة سياسية عقب الحرب العالمية الأولى مباشرة سنة ١٩١٩ ثم لم تلبث هذه الثورة الا قليلا ، حتى اتسعت رقعتها لتصبح ثورة تتعدى حدود السياسة والحرية السياسية والاستقلال عن بريطانيا ، وتكون ثورة فكرية عامة ، تشمل الأدب بكل فنونه ، والنقد ، والفلسفة ، والتعليم ، وغير ذلك من جوانب الحياة العقلية ،

وحسبنا فى هذا البحث الشامل ، أن نلتمس على الطريق معالمه الرئيسية ، متمثلة فى مؤلفات او فى حركات تشير الى الاتجاه الجديد .

وأول ما نصادفه من معالم الطريق ، فى العشرة الاعوام الثالثة من هذا القرن ، كتاب « **الديوان فى الأدب والنقد** » الذى أخرجه **العقاد** مع صديقه **ابراهيم عبد القادر المازنى** سنة ١٩٢١ ، ليوجها به حملة نقدية فى مجال الشعر ، يبغيان بها التحرر من قيود التقليد ، والدعوة الى شعر جديد ، يكفل لصاحبه التعبير الحر عن ذات نفسه الفريدة ، حتى لا تنطمس معالمها فى سواها فينمحى وجودها ، وان الشاعر بتقريره لوجوده الفردى المتميز ، ليضع حجر الأساس فى بناء الحرية الانسانية المنشودة .

ولكى نرى الصورة فى مجال الشعر على حقيقتها ، ينبغى أن نذكر حالة الضعف الشديد التى ألمت به فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، نتيجة لعصور الظلمة ابان الحكم التركى ، وهى عصور امتدت ثلاثة قرون ، اذا عددنا الحملة الفرنسية على مصر ، واستيلاء محمد على ، على حكم البلاد ، نهاية حقيقية ـ ان لم تكن نهاية شرعية ـ للعهد التركى ، فلما انسلخ من القرن التاسع عشر ثلثاه ، ونكبت البلاد بالاحتلال البريطانى فوق نكبتها بالأسرة الحاكمة ، اشتدت الرغبة عند المصريين فى أن يلتمسوا ملامح شخصيتهم الضائعة ، وكانت أولى خطواتهم نحو هذا الهدف ، أن يعيدوا الى الأذهان كل ما يذكرهم بمجدهم الماضى ، ومن ثم نشأت حركة فى الشعر ، يتخلص بها أصحابها من ركاكة العهد التركى ، ويعودون الى النماذج العربية القديمة فى قوتها ورصانتها ، وساعدهم على ذلك ، ما كانت المطبعة العربية قد أخرجته خلال القرن الماضى من دواوين الشعراء القدامى ، فرأوا أمامهم نماذج تحتذى ، **ذلك فضلا عن أساتذة للأدب فى الأزهر ، تولوا حركة الاحياء الأدبى ونخص منهم بالذكر الشيخ حسين المرصفى بكتابه « الوسيلة الأدبية » الذى أوضح فيه بأسلوب جديد قواعد اللغة والنحو والبلاغة والعروض ، وعرض هذه القواعد فى نماذج مختارة من الأدب القديم .**

وكان **محمود سامى البارودى** هو الرائد الأول فى حركة الاحياء الشعرى ثم تبعه **أحمد شوقى ، وحافظ ابراهيم ، وخليل مطران** الذى وفد من سوريا ليقيم فى مصر ، وعلى ايدى هؤلاء جميعا عاد الشعر العربى الى سابق مجده ، مع تغذيته بغذاء من الثقافة الأوروبية التى اكتسبها بعض هؤلاء الشعراء من صلتهم بالغرب وثقافته .

لكن هذه الحركة ـ برغم قوتها ـ كانت حركة « **احياء** » للقديم ، ولم تكن فى صميمها « **تجديدا** » يساير العصر الحديث ، ولهذا سرعان ما جاء جيل جديد ، يتهمها بالقصور عن بلوغ ما ينبغى للشعر الجديد أن يبلغه ، ومن أهم الخصائص التى كانت تنقص شعر هؤلاء فى نظر الجيل الجديد ، **وحدة القصيدة من حيث الشكل ، وذاتية التعبير من حيث المضمون** ، بعد أن كانت القصيدة العربية تجعل لكل بيت منها كيانا مستقلا ، ولا تهتم بأن تنسكب أبيات القصيدة الواحدة فى تجربة شعورية واحدة ، وكذلك بعد ان كان الشاعر العربى يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن ذات نفسه الفريدة ، أو يدفعه طغيان الحكم واستبداد المال أن ينفق جهده الشعرى فى مدح وهجاء وفى تهنئة ورثاء ، بحسب ما تقتضيه المناسبات .

وكان رواد الحركة الجديدة التى لم ترد أن يقف التجديد عند حد احياء القديم ، بل ارادت أن تضيف قيما جديدة من شأنها أن تؤول بالمجتمع الى التحرر من قيوده جميعا ، لا فرق فى هذه القيود بين ما يجىء مع احياء التراث ، ما يجىء عن ضعف الحياة فى عصورها المتأخرة ، أقول ان رواد حركة التجديد هذه ، كانوا ثلاثة هم : **عبد الرحمن شكرى ، والعقاد ، والمازنى** ، الذين أخذوا ينظمون الشعر خلال العشرة الأعوام الثانية من القرن ، على النهج الذى كانوا يروجون له ، لكن أنصار الاحياء ـ برغم هذا ـ لبثوا يسدون أمامهم الفضاء ، فكان لابد من زلزلة عنيفة تهد البناء القائم ، فكان أن صدر الكتاب الذى ذكرناه : « **الديوان فى الأدب والنقد** » يوجه به صاحباه (**العقاد والمازنى**) حملة مدمرة نحو أمير الشعراء عندئذ « **أحمد شوقى** » لعلهما بذلك أن يزيلا عن الوجود الأدبى صفحة ، ليفتحا للناس صفحة جديدة .

وكأنما سنة الحركات الفكرية أن تسير فى خطوات مثلثة ، فمن طرف الى نقيضه الى مرحلة تجمع بين النقيضين ، فرأينا رواد المدرسة الجديدة فى الشعر يقفون موقفا عنيدا من شعراء البعث ، لكن العقد الرابع من هذا القرن لم يكد يبدأ ، حتى ظهرت جماعة أطلقت على نفسها اسم « **جماعة أبولو** » ، وكان صاحب فكرتها والداعى لها **أحمد زكى أبو شادى** ، وقد تألفت هذه الجماعة الادبية فى خريف عام ١٩٣٢ ، لتجمع بين أعضائها كل من اراد من الشعراء ، فلا تفرقة هنا بين مذهب ومذهب من مذاهب الشعر ، فرأينا من أعضائها من يجرى مع التقليد فى شعره ـ مثل رجال حركة البعث أنفسهم : **شوقى ، ومطران** ـ كما رأينا من أعضائها كذلك من انتحوا بالشعر منحى جديدا متأثرا بما قرأوه لشعراء الغرب ـ والرومانسيين منهم بصفة خاصة ـ وعلى رأس هؤلاء **ابراهيم ناجى** (وهو طبيب) **وعلى محمود طه** (وهو مهندس) ، ولم تكن هذه آخر الحركات فى تطور الشعر ، لكننا سنرجىء المرحلة الجديدة التالية الى موضع آخر من هذا المقال .

- ٣ -

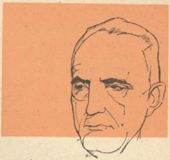
ومن معالم الطريق فيما بين الحربين ، حركة عقلانية ، نزع أصحابها نحو الاحتكام الى منطق العقل قبل أى شىء آخر ، وقد تمثلت هذه الحركة فى كثير من البحوث والكتب والمواقف ، منها كتاب « **الاسلام واصول الحكم** » لمؤلفه **على عبد الرازق** (١٩٢٤) فقد كادت مصر حينئذ أن تتورط بدافع من أطماع حاكمها (الملك أحمد فؤاد) فى أن يجتمع فى شخص ذلك الحاكم لقب « **الخليفة** » - خليفة المسلمين - الى جانب لقب « **الملك** » ، وذلك بعد أن الغت تركيا الخلافة من عندها - وكان سلاطين تركيا هم أيضا خلفاء المسلمين - على اثر ثورتها السياسية الاجتماعية بزعامة **مصطفى كمال** ، وانما أراد ملك مصر أن يرث الخلافة بعد زوالها عن الأتراك ، لتجتمع فى يديه رياسة الدين ورياسة الدولة معا ، وفى هذا الجمع خطورة كبرى على حركة التقدم الذى كانت مصر قد أخذت بأسبابه ، لأن تستر الحاكم وراء قناع من الدين ، من شأنه أن يطلق يده فى فرض ما شاء من قيود ، بحجة أنها قيود تفرضها مبادىء الاسلام ، فكان لابد أن يظهر منا مفكر باحث ، ليقول للناس عن دراسة وتحقيق ، ان الاسلام لا يحتم أن يكون للدولة خليفة ، وما أغنانا عن الوقوع فى مشكلات كالتى وقعت فيها أوروبا حين جمعت الدين والدولة فى يد واحدة .

وفى سنة ١٩٢٥ أنشئت **جامعة القاهرة** ، وأدمجت فيها **الجامعة الأهلية** التى كانت قد نشأت سنة ١٩٠٨ ، كما ادمجت فيها كذلك مجموعة المعاهد العليا التى كانت تتفاوت أعمارها بين قرن كامل لبعضها - مثل كلية الطب - وبعض القرن لبعضها الآخر ، **فجاء انشاء جامعة القاهرة علامة من أبرز العلامات الدالة على نهوض الشعب بثورة عقلية تتمم الثورة السياسية** ، ولم يكد يمضى عام على انشائها ، حتى أخرجت المطبعة للدكتور طه حسين كتابه فى « **الأدب الجاهلى** » ، الذى ظهر وكأنه اعلان بقيام منهج علمى جديد ، يترسم خطوات المنهج الديكارتى فى البحث ، فيفرض الخطأ فيما توارثناه من معرفة ، حتى يثبت صوابه بالبرهان العلمى ، صوابا لا يرتكز على تحيز سابق لفكرة معينة ، فاذا كان المعلوم الشائع المتوارث هو أن الشاعر الفلانى قد عاش فى العصر الفلانى ونظم القصائد الفلانية ، فلنفرض بادىء ذى بدء أن لم يكن لهذا الشاعر وجود ، ومن ثم لا يكون هو ناظم القصائد المتحولة له ، ثم تمضى فى البحث على هذا الأساس الحر ، لننتهى الى ما يؤدى اليه السير المنهجى من نتائج ... وانها لقفزة طويلة نحو البعث الفكرى ، أن تدعو الناس الى ضرورة الشك فى صحة النصوص الموروثة ، قبل أن تعيد اليها الصواب عن طريق البحث العقلى المجرد .

وانه لما يدل على سريان الروح العقلية ابان الفترة التى نتحدث عنها ان نظرية التطور الداروينية وما يتشعب عنها من فروع بعد أن كان الجهر بها فى نهايات القرن التاسع عشر ، يستدعى من رجال الفكر يقظة ليردوا على ما كان يظن أنه خطر على العقيدة الدينية - كما حدث عندما نشر **جمال الدين الأفغانى** كتابه فى « **الرد على الدهريين** » - أصبحت الآن مادة شائعة بين طبقات المثقفين . ففى سنة ١٩٢٤ أصدر **اسماعيل مظهر** كتابه « **ملقى السبيل** » (وكان مظهر قد ترجم الى العربية قبل ذلك كتاب أصل الأنواع لداروين) ليكون هذا الكتاب الجديد تطبيقا للنظرية على موضوعات عامة مما كان يعنى به الكتاب المصلحون عندئذ ، وهو يقول فى مقدمته لهذا الكتاب « **ان لمذهب النشوء والارتقاء من الأثر فى فروع العلوم الحديثة ، ما يجعلنى أعتقد تمام الاعتقاد بأن هذا المذهب جدير بأن يقف الانسان أكبر شطر من حياته وجهوده فى سبيل درسه ونقله الى العربية ، وأبناء الضاد على أبواب انقلاب علمى أدبى ، أخذت معاوله تهدم فى بناء أساليبنا القديمة ، لتحل محلها** أساليب حديثة للتفكير » ويهمنا من هذا النص هذه الجملة الأخيرة لأنها تؤيد ما نصف به فترة ما بين الحربين فى مصر ، من الناحية الفكرية ، وهو أنها فترة انقلاب علمى وأدبى ، تهدم أسلوبا قديما لتحل محلها أسلوبا جديدا ، هو الأسلوب العلمى العقلانى القائم على الدرس والتمحيص .

وهنا نذكر كتابا آخر أصدر سنة ١٩٢٥ كتابا آخر عن « نظرية التطور » - مما يدل على أن الفكرة كانت عندئذ تشغل الأذهان - لكن هذا الكتاب من هذا الكاتب لم يكن عرضا طارئا فى حياته الفكرية ، بل كان جزءا لا يتجزأ من طريق واحد عاشه الكاتب ليبلغ به هدفا واحدا جعله نصب عينه ، وأما هذا الكاتب فهو **سلامه موسى** ، وأما طريق حياته الفكرية فهو الايمان بالعلم الحديث وما يقتضيه من ضرورة تطوير الأدب والحياة بأسرها ، وأما الهدف المقصود بهذا كله فهو أن يقيم بناء جديدا على أنقاض بناء قديم ، فلم يأل سلامه موسى جهدا فى كل ما كتب ، ليقاوم الأسلوب القديم فى التفكير وفى الكتابة ، فاذا كان التقليديون يعنون بصقل العبارة اللفظية عناية تستنفد كل طاقتهم بحيث لا يبقى شىء منها لأى معنى ينقلونه الى القارىء ، فقد أراد هو بما أسماه « **الأسلوب التلغرافى** » فى الكتابة أن تجىء العبارة خادمة للمعنى المراد نقله ، بحيث لا تحشر فيها لفظة واحدة لا تخدم المعنى المقصود » .

لقد تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق الفكرى ، الناتج عن احساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وهما : الثقافة التقليدية الموروثة من جهة ، والثقافة الأوروبية المنقولة من جهة أخرى ، وكان السؤال قد بدأ



س . موسى

يطرح نفسه على رجال الفكر ، وهو : هل من سبيل الى الجمع بين الثقافتين فى وحدة عضوية واحدة ، لا تتخلى عن الطابع المحلى المميز ، ولا تقصر فى مسايرة العالم المعاصر ؟ هنا كنت تجد ثلاث اجابات تصدر عن ثلاث فئات من المفكرين ، وتستتبع ثلاثة أساليب فى أسلوب الكتابة : فاجابة يتمسك بها أصحابها بالقديم الموروث فكرا وأسلوبا ، ومن هؤلاء **مصطفى صادق الرافعى** واجابة يريد بها أصحابها القضاء الكامل على القديم الموروث والأخذ عن الثقافة الأوروبية ـ علما وأدبا وأسلوب كتابة وطريقة حياة ـ أخذا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقيد بقيود ، ومن هؤلاء : **سلامة موسى** ، واجابة ثالثة يحاول بها أصحابها أن يجدوا موقفا وسطا يجمع بين الطرفين ، فهم اذا كتبوا جاءت عبارتهم ملتزمة بقواعد الأسلوب العربى المتين ، وهم اذا فكروا حاولوا المزج بين موضوعات القديم وموضوعات الجديد ، وكان من حسن الطالع أن وقعت فى هذه الطائفة جمهرة الأعلام من رجال الفكر والادب : **العقاد ، طه حسين ، هيكل ، المازنى** ... وغيرهم ، فلهؤلاء جميعا مجموعات من مقالات كتبوها خلال الفترة التى نتحدث عنها ، ثم جمعوها فى كتب يكفى أن تطالع أى كتاب منها ، لتجد ثقافة الغرب قد جاورت ثقافة العرب الأقدمين فى تآلف وانسجام . اذ قد تجد فصلا عن هومر أو شكسبير أو شلى ، يعقبه فصل عن امرىء القيس أو ابن الرومى أو المتنبى ، وهكذا .

للعقاد فى هذه الفترة « مطالعات فى الأدب والحياة » (١٩٢٤) ، و « ساعات بين الكتب » (١٩٢٩) **وللمازنى** « حصاد الهشيم » (١٩٢٤) و « قبض الريح » (١٩٢٧) و « صندوق الدنيا » (١٩٢٩) وان القارىء ليدرك من مجرد المقارنة بين عنوانات الكتب عند الأول وعنوانات الكتب عند الثانى ، أن هذين الزميلين الصديقين ، وان يكونا قد اتفقا على الهدف (وهو الجمع بين الثقافتين) فقد اختلفا فى طريقة التناول : الأول جاد الى درجة التزمت فكرا وأسلوبا ، والثانى جاد فى فكرته ساخر تملؤه روح الفكاهة فى طريقة عرضه ، **ولهيكل** من أمثال هذه المجموعات الجامعة بين الثقافتين « فى أوقات الفراغ » (١٩٢٥) سبقه كتاب من جزءين عن جان جاك روسو (١٩٢١ ـ ١٩٢٣) أسهم به فى اثراء الفكر السياسى الذى صاحب الثورة السياسية ، ليكون الفعل مقرونا بالنظر ، وهو فى طريقة كتابته وسط بين العقاد والمازنى ، فهو لا يبلغ من الأسلوب العابس مبلغ العقاد ، ولا من الأسلوب الضاحك مبلغ المازنى ، ويكتفى بروح سمحة منبسطة الأسارير تسرى بين أسطره .

وأما **طه حسين** فقد كانت طريقته فى الجمع بين الثقافتين ، أن يعالج موضوعا عربيا قديما بأسلوب عربى جديد ، وأن يكون مع الدعوة الى العقل العلمى مرة ، ومع الدعوة الى وجدان القلب مرة ، فانظر اليه كيف فجر قنبلته الفكرية العقلانية سنة ١٩٢٦ بكتابه عن الأدب الجاهلى ، ليعود سنة ١٩٣٣ فيصدر رائعته الأدبية « على هامش السيرة » فيقول فى مقدمته : **« أنا أعلم أن قوما سيضيقون بهذا الكتاب ، لأنهم محدثون يكبرون العقل ، ولا يثقون الا به ، ولا يطمئنون الا اليه ، وهم لذلك يضيقون بكثير من الأخبار والأحاديث التى لا يسيغها العقل ولا يرضاها ... وأحب أن يعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شىء ، وأن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة الى الغذاء والرضى من العقل »** .

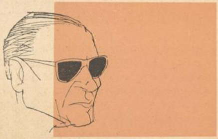
لا عجب أن رأينا النقاد من زملائه يتصدون له بالتحليل والمقارنة ، فهذا هيكل يكتب فور صدور « على هامش السيرة » فيقول : « انه (أى طه حسين) الى حين وضع كتابه هذا ، كان من أولئك الذين يكبرون العقل ولا يثقون الا به ، فهذا الكتاب تطور عظيم فى نفسية طه وفى نظرته للحياة ، تطور واضح صارخ يكفى لتبينه أن نقرأ معا مقدمتين : مقدمة **« على هامش السيرة »** ومقدمة **« فى الأدب الجاهلى »** ... أن بين « فى الأدب الجاهلى » و « على هامش السيرة » موضعا للمقارنة ، فكلاهما يتحدث عن العصر الجاهلى الذى سبق مولد النبى عليه السلام ، والذى عاصر هذا المولد ، والكتاب الأول يهدم ما جاءت به الأساطير عن الجاهلية ، بل يهدم الكثير مما ينسب للجاهلية من شعر ونثر ، ويراه من وضع المتأخرين لأغراض دينية أو مخالفة للدين ، والكتاب الأخير يجلو هذه الأساطير وينمقها ، ويرى فى ذلك غذاء لما سوى العقل من ملكات الناس » .

تلك كانت طريقة طه حسين فى الجمع بين الثقافتين ، فهو « لم يتطور فى نفسيته ولا فى نظرته للحياة » كما يعلل هيكل لهذا الجمع ، بل ان الثقافتين كلتيهما قد اجتمعتا فيه على نحو يجسد لنا فى رجل واحد ، ما كنا وما لا نزال نأمل أن نبلغه من وحدة ثقافية تجمع لنا الطرفين ، ولعل **الدكتور محمد عوض محمد** كان أصدق تصويرا فى تعليقه على كتاب « على هامش السيرة » حين قال عن طه حسين

ـ بطريقته الفكهة ـ « أن ثقافته الحقيقيـــة هى ثقافة أزهرية متينـــة قوية الأسس ... وأن لبست ثقـــافة الغربيين ... الا رواء وطلاء ، ان يبهر العين منظره ، فانه لا يذهب الى غور بعيد ، وقديما قال نابليون فى الروس : انك اذا حككت الروسى بدا لك التترى ، وفى وسعنا أن نقول اذا حككت طه حسين برفق ، بدا لك الأزهرى القح الصميم بكل ما تحمله هذه الكلمة من فضل وعلم » .

ولو كان طه حسين حين كتب **« على هامش السيرة »** قد تطور فى نفسيته وفى نظرته للحياة ـ كما قال هيكل عنه ـ لما رايناه بعـــد « على هامش السيرة » يعود مرة أخرى فيصدر كتابه الهام **« مستقبل الثقافة فى مصر »** (١٩٣٩) ليقول به للنـــاس انه لابد لنا من الأخذ عن الأصول الثقـــافية اليونانية ، استمرارا لما كان آباؤنا الأقدمون قد فعلوا فى نهضتهم الفكرية ، حين طفقوا ينقلون ثقافة اليونان العلمية والفلسفية بغير حرج ولا تردد ، ولا نترك الحـديث عن طه حسين فى هـــذا الموضع من المقال ، دون أن نذكر ترجمة حياته الرائعة التى كتبها سنة ١٩٢٩ بعنوان **« الأيام »** ، فجاءت هـــذه الترجمة الذاتية من أجمل الثمار الأدبية فى تلك الفترة ، التى اجتمعت فيها روافد الثقافة كلها من شرق ومن غرب .

هكذا قضينا أعوام العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ، نمد ذراعا الى تراثنا فنحييه ، وذراعا الى الثقافة الأوروبية فننقلها ، وانه لجدير بالذكر فى هذه المناسبة ، أن نشير الى عـــدد من المجلات التى ظهرت عندئذ وشاعت شيوعا واسعا ، **وكانت من أفعل الأدوات الثقافية التى هيأت النفوس والعقول لتقبل نهـــار جديد فى تاريخنا الثقافى ، ستظهر بوادره بعد الحرب العالمية الثانية ، ويبلغ النضج بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢** ـ وأما هـــذه المجلات التى نشير اليها ، فهى **« السياسة الأسبوعية »** التى كان يرأس تحريرها **محمـــد حسين هيـــكل** ، و **« البـــلاغ الأسبوعى »** الذى كان يكتب فيه **العقاد** ، و **« المجلة الجديدة »** التى أصدرها وكان يرأس تحريرها **سلامة موسى** ، و **« الرسالة »** التى أصدرها وكان يرأس



طه حسين

تحريرها **أحمد حسن الزيات** و **« الثقـــافة »** التى كان يشرف عليهـــا **أحمـــد أمين** ، واصدرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر ، وهى لجنة تتألف من جماعة من رواد الثقافة الجـــديدة ، أنشئت سنة ١٩١٤ لتدل باسمها وبنوع جهودها على اتجاهات الحركة الثقافية فى هـــذا القرن العشرين كله ، اذ هى حركة تقوم على **« الترجمة »** عن الفكر والأدب الأوروبيين ، و **« النشر »** لذخائر التراث القديم ، لتخرجهـــا الى النـــور من خزائن الكتب ، و **« التأليف »** الجـــديد الذى يحمل طابعنا الحديث بما فيه من اصالة تستمد غذاءها من المادة المترجمة والمادة المنشورة على الســواء .

ـ ٤ ـ

لا احسب الحركة الثقافية التى عاشتها مصر فيمـــا بين الحربين ، تحاول فيهـــا الجمع بين ثقافتين ، لا احسب تلك الحركة تتضح معالمها بأنصع مما تتضح به فى امثلة نسوقها لبعض الموضوعات التى كانت تشتجر فيها الأقلام خلال تلك الفترة ، خصوصا اذا تذكرنا حقيقـــة هامة جدا فى هذا الصدد ، هى أن الكاتب الواحد قد يأخذ بهذا الرأى مرة وبذلك الرأى مرة أخرى ، مما يدل على أن فوران الآراء والمذاهب لم يأذن لأحد عندئذ بالاستقرار على فكرة واحدة أمدا طويلا ، ما دامت هذه الفكرة ماسة بأركان البناء الفكرى الجديد الذى كان المصريون عندئذ فى سبيل اقامته ، ومما يدل كذلك على اخلاص المفكرين حينئذ لبلوغ غايتهم فى بعث الأمة بعثـــا فكريا شاملا ، اخلاصهم لذلك اخلاصا لم يسمحوا لأنفسهم معـــه أن يتعصبوا لفكرة او لأخرى ، اذا أثبت تطور الأحـــداث خطأها وتعويقها لمجرى التاريخ .

وأول موضوع نسوقه مثـــلا للصراعات الفكرية فى عشرينات هذا القرن وثلاثيناته ، هذا الموضوع الأساسى بالنسبة الى اقامة البناء الثقافى الجديد : **ما هى الاصول الأولى التى نرد المصريين اليهـــا ؟ أهى أصول فرعونية أم هى أصول عربية لا نجاوزها الى ما وراءها فى التاريخ ؟** وقد ناصر الفرعونية **سلامة موسى ومحمد حسين هيكل** وغيرهما الا ان هيكلا عاد فتبين وجـــه الخطأ فيما بدأ للدفاع عنه ، فقد بدأ هيكل ـ بمناسبة صدور كتاب عن **(قصص البردى)** لعـــالم أثرى مصرى (١٩٢٦) ـ بدأ هيكل فى ربط الصلة بين مصر القديمة ومصر الحديثة مؤكدا ان بين الحالتين **« اتصـــالا نفسيا وثيقا ينساه كثيرون ويحسبون أن ما طرأ على مصر منذ عصور الفراعنة من تطورات فى نظم الحكم وفى العقائد الدينية وفى اللغة وفى غير ذلك من مقومات الحياة » قد فصل بين هـــذه الأمة الحاضرة وبين الأمة المصرية القديمة ، فصـــلا حاسما ، جعلنا الى العرب أو الى الرومان أقرب منا الى**

أولئك الذين عمروا وادى النيل فى ألوف السنين التى سبقت المسيحية » .

فيرد على هـــذه النزعة الفرعونية كتاب يؤمنون بأن جذورنا عربية ، وبأنه من العبث أن نردها الى أبعد من ذلك فى التاريخ ، لتضل فى متاهات القرون ، ومن هؤلاء **أحمد حسن الزيات** حين قال : **« اشتهر بالرأى الفرعونى اثنان أو ثلاثة من رجال الجدل وساسة الكلام ، فبسطوه فى المقالات ... حتى خال بنو الأعمام فى العراق والشام أن الأمر جد ، وأن الفكرة عقيدة وأن ثلاثة من الكتاب أمة ، وأن مصر ــ رأس البلاد العربية ــ قد جعلت المآذن مسلات ، والمساجد معابد ، والكنائس هياكل ، والعلماء كهنة »** وبعد أن يمضى الزيات بأسلوبه العربى البليغ فى التهكم من الفكرة الفرعونيـــة وأصحابها يلخص الموقف بعبارة مركزة ، فيقول : **« وبعد فان ثقافتنا الحديثة انما تقوم فى روحها على الاسلام والمسيحية ، وفى آدابها على الآداب العربية والغربية ، وفى علمها على القرائح الأوروبية الخاصة ، أما ثقافة البردى فليس يربطها بمصر العربية رباط ، لا بالمسلمين ولا بالأقباط »** .

* * *

ونسوق مثلا ثانيا للموضوعات التى اختلف فيها رجال الفكر فى الفترة التى نحللهـــا ، وكيف جاء اختلافهم فى موضوع الخصائص الأصلية التى يتميز بها المصريون ، وهل هى أقرب الى خصائص اليونان ، أو الى خصائص العرب ، ومرة أخرى ننبه الى نقطة هامة ، وهى أن المتعارضين لم يثبتوا على آرائهم فيما كانوا يعرضون الرأى فيه ، ومبادلة الرأى هذه المرة كانت بين **توفيق الحكيم وطه حسين** ، فيطرح الحكيم المشكلة بقوله : انما الأمر الذى يحتاج الى كلام هو معرفة مميزات الفكر المصرى ، معرفة أنفسنـا ، حتى تتبين لجيلنا مهمته : هذه هى المسألة **(وليلاحظ قارىء اليوم أن هذه نفسها ما زالت هى المسألة المطروحة أمام المفـكرين ، وقد دنونا من ختـام العقد السابع من القرن العشرين)** ... ويمضى الحكيم فى حديثه ليؤكد أن الروح المصرية والروح العربية مختلفتان ، ولقد اختلطت احداهما بالأخرى على نحو يصعب معه فصلهما ، لنميز الواحـدة من الأخرى ، لكن هذا الفصل أمر لابد منه ، اذا أردنا أن نتبين أنفسنـا . ويعرض الحكيم تحليله هو على قرائه ، فيبين ــ أولا ــ أن دراسة الفن المصرى والفن الاغريقى كفيلة بأن تبرز الفرق بين العقليتين : « ما بال تماثيل الآدميين عند المصريين مستورة الأجساد ، وعند الاغريق عارية الأجساد ؟ هـــذه الملاحظة الصغيرة تطوى تحتها الفرق كله ، نعم ، كل شىء مستتر خفى عند المصريين ، عار جلى عند الاغريق ، كل شىء فى مصر خفى كالروح ، وكل شىء عند الاغريق عار كالمادة ، كل شىء عند المصريين مستتر كالنفس ، وكل شىء عند الاغريق جلى كالمنطق ، فى مصر الروح والنفس ، وفى اليونان المادة والعقل » ، وبعد هذه المقارنة يجرى الحكيم مقارنة أخرى لتتم له المقدمات مقارنة بين اليونان والعرب ، فيقول أن خط الاغريق مماثل لخط العرب : كل تفكير العرب وكل فن العرب فى لذة الحس والمـــادة . عند الاغريق الحركة ، أى الحياة ، وعند العرب السرعة ، والخلاصة هى أنه **« من المستحيل أن نرى فى الحضارة العربية كلها أى ميل لشئون الروح والفـكر بالمعنى الذى تفهمه مصر والهند من كلمتى الروح والفكر »** و **« لا ريب عندى أن مصر والعرب طرفا نقيض : مصرهى الروح ، هى السكون ، هى الاستقرار ، هى البناء ، والعرب هى المادة ، هى السرعة ، هى الطعن ، هى الزخرف ، مقـابلة عجيبة : مصر والعرب وجها الدرهم ، وعنصرا الوجود ، أى أدب عظيم يخرج من هذا التلقيح . انى أتمنى للأدب المصرى الحديث هـــذا المصير : زواج الروح بالمادة والسكون بالحركة ، والاستقرار بالقلق ، والبناء بالزخرف »** .

ويرد طه حسين على الحكيم ، رافضا أن تنسب الروح المصرية الى أصول تبعد بها عن العرب وعن اليونان ، ذلك أن الغوص بالروح المصرية الحديثة الى الأصول الفرعونية مضطر الى الضرب فى مجاهل التخمين ، على أن النسبة الى العرب أمر قائم مشـــهود : « نحن ــ اذن ــ أمام أمرين ، أحدهما عرضة للشك الشديد ، لا تكاد تعرف منه شيئا ، والآخر لا سبيل الى الشك فيه ، أحدهما حياة مصر القديمة وحضارتها العقلية ــ ان صح هذا التعبير ــ والآخر حياة العرب وحضارتهم ، فالى أى الأمرين نفزع لنقيم عليه بنـاء أدبنا الجديد ؟ أالى الشك أم الى اليقين ؟ » ويمضى الدكتور طه حسين فى رده على الحكيم ليخلص الى جوهر الموضوع ، وهو : مم تتكون روح مصر منذ استعربت ؟ ويجيب بأنهـــا تتكون من عناصر ثلاثة ، أولها العنصر المصرى الخالص الذى ورثناه من المصريين القدماء ، وثانيها هو العنصر العربى الذى يأتينا من اللغة ومن الدين ومن الحضارة ، وثالثها هو العنصر الأجنبى الذى أثر فى الحياة المصرية دائما ، والذى سيؤثر فيها دائما ، وهو هذا الذى يأتيها من اتصـــالها بالامم المتحضرة فى الشرق والغرب ، جاءها من اليونان والرومان واليهود والفينيقيين فى العصر القديم ، وجاءها من العرب والترك والفرنجة فى القرون الوسطى ، ويجيئها من أوروبا وأمريكا فى العصر الحديث (راجع مجلة الرسالة ، أعداد شهر يونيو ۱۹۳۳) .

ونســوق مثلا ثالثا مما كان يدور فيه القول بين الأدباء والمفكرين فى فترة ما بين الحربين ، موضـــوع القديم والجديد فى تصور الناس للأدب . فهنالك من ينصرفون باهتمامهم الى صقل اللغة وتجويدها دون أن تكون هنالك الفكرة التى ينقلونها بتلك اللغة ، وهؤلاء هم أنصـــار القديم ، وهنالك من يهتمون بالفكرة أول ما يهتمون ، وهؤلاء هم أنصار الجديد ــ بتعبير أبناء الفترة التى نعرضها هنـــا ــ ، ونستطيع أن نتخذ **سلامة موسى** مثلا

متطرفا لفريق المجددين ، **ومصطفى صادق الرافعى** مثلا متطرفا لفريق المتشيعين للقديم . كتب سلامة موسى — مهاجما يقول : « أدباء الصنعة يكتبون وكل همهم محصور فى تأليف استعارة خلابة أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فاذا أراد أحدهم أن يؤلف كتابا أو يضع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذى يكتب فيه ، وانما يعمد الى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارة خلابة ، فيتوبل بها انشاءه ، أو يرصها رصا ، وكثيرا ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من انشائهم الخاص » ... وكتب كذلك فى موضوع آخر يقول : « فى مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها ، فاذا نظرت لم تر سوى الماضى ثم هى مع ذلك لا ترى كل الماضى ، وهى لو استطاعت أن تفعل ذلك ، لكان لها من ذلك بصيرة بالحاضر والمستقبل ، أجل ، لو كانت هذه الطبقة تنظر الى الماضى خلال تلسكوب العلوم الحديثة لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة ، وتدرك أن روح العالم هى روح نشوء وتطور » .

ويرد الرافعى على هذا الهجوم ، فيؤكد أن علته الحقيقية ترجع الى التمكن من لغة العرب وأدبهم ، فمن لم يجد فى حياته الفرصة لهذه الدراسة ، وشاءت له ظروفه أن يدرس لغة أجنبية ، راح يتهم اتهامات مصدرها عجزه عن التعبير بلغة العرب ، وهنا يتدخل الدكتور طه حسين ، فيناصر سلامة موسى بعض المناصرة ، ويصحح الرافعى فيما ذهب اليه ، فيقول : « نعتقد أن الأستاذ الرافعى يسرف فى هذا الحكم ، ولعل مصدر اسرافه ... أنه أخطأ فهم ما يكتب أنصار المذاهب الغربية ، وهو انما أخطأ الفهم لأنه أخطأ الذوق وانما أخطأ الذوق لأنه أخطأ الفهم ؛ ان بعض أنصار المذهب الجديد ... قد أخذوا من اللغة العربية وآدابها بحظ لا بأس به ؛ وان قوتهم فى اللغة الأجنبية وآدابها لم تحملهم على أن يضيعوا حظهم فى اللغة العربية وآدابها ، اذن فانتصار هؤلاء لمذهب جديد ليس ضعفا ، وليس اعتذارا لأنفسهم وليس تعصبا للأدب الأجنبى الذى تفوقوا فيه » .

وهذا مثل رابع نقدمه لما كان يشغل الأدباء والمفكرين فى مصر ابان الفترة التى نتحدث الآن عنها — فترة ما بين الحربين — فلم يكن يكفى أن يختلف المختلفون على أى الثقافتين يجب علينا الانتماء اليها فى نهضتنا الأدبية : العربية القديمة أم الأوروبية الحديثة ؟ بل حدث خلاف فرعى بين أنصار الثقافة الأوروبية الحديثة أنفسهم ، كان السؤال هذه المرة هو : **أى الثقافتين الأوروبيتين يجب الأخذ بها قبل أختها ؟ أهى ثقافة اللاتين أم ثقافة السكسون** ؟ وبدأ الحوار فى هذا الموضوع بمقالة نشرها **العقاد** تعليقا على كتاب أصدره **أنطون الجميل** عن « **شوقى شاعر الأمراء** » ، فجاءت فى هذا التعليق موازنة بين طريقة اللاتينيين فى النقد الأدبى وطريقة السكسونيين ، خلاصتها أن الأولين ينقدون الأدب ، وكأنهم يتحدثون حديثا ظريفا فى صالون ، وأن الآخرين ينقدون الأدب نقدا موضوعيا يضرب فى لباب الموضوع بغير اصطناع الظرف الاجتماعى الواجب اصطناعه فى ندوات الأصدقاء ، وكان العقاد فيما كتب على اعتقاد بأن ثمة فرقا بين الثقافتين ينبثق من الفرق بين المزاجين ، وأن هذا الفرق واضح فى مفكرينا وأدبائنا أنفسهم **فمن درس منهم الثقافة اللاتينية وجدته أقرب الى أن يكون مؤرخا للأدب أو شارحا له ، ومن درس منهم الثقافة السكسونية وجدته أقرب الى أن يكون هو نفسه كاتبا أديبا أو شاعرا** .

وهنا تصدى **الدكتور طه حسين** للرد والتصحيح ، زاعما أن « ليس هناك نقد لاتينى ونقد سكسونى ، وانما هناك نقد فحسب ، نقد يعتمد على هذا الذوق الفنى العالى الذى أحدثته الثقافة اليونانية واللاتينية ، وورثته عنهما الأمم الحديثة على اختلاف أجناسها وبيئاتها ، فكل النقاد من الفرنسيين والايطاليين والألمانيين والانجليز قد قرأوا آيات البيان اليونانى واللاتينى وذاقوا آيات الفن اليونانى والرومانى لأنفسهم ، أو كونت لهم هذه القراءة ذوقا عاما مشتركا بينهم جميعا يختلف فى ظاهره ولكنه لا يختلف فى جوهره ، لأن هذا الجوهر واحد مستمد من هوميروس وبندار وسوفوكل وأرستوفان وأفلاطون » .

— ٥ —

هكذا كنا فى فترة ما بين الحربين ، نحاول العثور على الجذور العميقة التى يمكن أن ننبت منها شجرة الحياة المصرية الجديدة ، نحاول ذلك فى الشعر ، وفى النقد الأدبى وفى الفكر النظرى ، لكن هذه المحاولة جاوزت ذلك كله ، جاوزته الى مجال الخلق الأدبى الجديد فى القصة والمسرحية ، **فلئن كان الشعر صورة مألوفة فى الأدب العربى منذ أقدم العصور فلم تكن القصة — بمعناها الفنى الحديث — ولا المسرحية مألوفتين معروفتين ، فماذا لو أجرينا عليهما المحاولات ، لنتخذ منهما وسيلتين جديدتين فى البحث عن أنفسنا** ؟ لقد بحثنا عن هذه النفس فى القصيدة وفى المقالة ، وبقى أن نلجأ الى طريقتين أخريين فى التحليل والتجسيد ، التحليل الذى يتعقب سلوك الناس الى أصوله الأولى ، والتجسيد الذى يبلور روح المجموع فى أشخاص يصورهم كاتب القصة أو كاتب المسرحية .

وكانت أولى محاولاتنا الجادة فى القصة — كما ذكرنا — هى « **زينب** » وهى القصة التى كتبها **محمد حسين هيكل** فى منتصف العقد الثانى من القرن ، كتبها ليجسد فيها دعوة قاسم أمين الى حرية المرأة ، وليعرض فى حوادثها عيوب المجتمع التقليدى الذى يحول دون امرأة ورجل متحابين لا لشىء الا لأنهما من طبقتين متفاوتتين من حيث الغنى والفقر .



ت . الحكيم

ونمضى الى العقد الثالث من القرن ، فنرى « المقالة » قد ملأت الفراغ الادبى كله سواء فى ذلك المقالة السياسية التى اشتعلت حرارة من نار الثورة ، والمقالة الادبية والفكرية التى انتقل اليها الخلاف السياسى المذهبى بين الكتاب ليصبح خلافا فكريا فلسفيا ـ حتى اذا ما بلغنا أواخر العقد الثالث هذا ، صادفتنا الوان أدبية جديدة : صادفتنا « **الأيام** » **للدكتور طه حسين** ، و « **عودة الروح** » **لتوفيق الحكيم** ، وبعض المسرحيات الشعرية **لأحمد شوقى** ، وهى كلها ـ بمعنى من المعانى ـ محاولات فى سبيل العثور على حقيقة انفسنا : أهى تغوص بنا الى جذور فرعونية كما يذهب توفيق الحكيم فى عودة الروح ؟ ام هى جمع بين الثقافة العربية الأصيلة والروح الغربية ، كما يتمثل هذا الجمع فى ترجمة طه حسين لحياته ، وفى مسرحيات لشوقى الشرقية المضمون الغربية الشكل ؟

لقد جاءت قصة « **عودة الروح** » فى موضعها الزمنى من تاريخنا الفكرى الحديث ، شاهدا قويا على رغبة المصرى ـ اذ يرى نفسه فى دوامة التيارات الثقافية الوافدة اليه من كل صوب ـ فى أن يثبت ذاته اثباتا يجعلها « مصرية » خالصة ، تتميز بطابع خاص ، وهى ذات تصارع الزمن لتخلد وتستعصى على الفناء ، ثم هى فى هذا الصراع لا تجمد ولا تخمد الا لكى تثور حين يظهر لها من أصلابها زعيم قائد ، ولئن جرت الاسطورة المصرية القديمة برواية عن ايزيس وكيف طفقت تجمع اوصال أخيها أوزيريس الممزقة المبعثرة حتى أعادته كائنا سويا تدب فيه الروح من جديد ، **فهكذا تجرى الحياة فى مصر أبدا على مر التاريخ الطويل : يمزق أشلاءها من يمزق ، لكن ذلك لا يطول طويلا حتى يتولاها زعيم من ابنائها فيجمع شملها ويعيدها أمة سوية ممتلئة بدوافع الحياة .**

ونمضى مع الزمن الى العقد الرابع من هذا القرن ـ الثلاثينات ـ لنجد انفسنا أمام حصاد غنى من ثمار القريحة الادبية فى القصة والمسرحية ، لكن المحاولة الرئيسية لم تزل هى ، وأعنى محاولة البحث عن حقيقة أنفسنا فيما نحلله من شخصيات نصورها بوحى من الواقع الملموس ، كل كاتب بحسب استعداده وطريقته فى الخلق الفنى ، فاذا كان **توفيق الحكيم** قد لمس الصراع العنيف بين المصرى وتيار الزمن ، لمسه فى قصته « **عودة الروح** » ، فقد عاد اليه بصورة أصرح ـ وأقوى ـ فى مسرحيته « **أهل الكهف** » (١٩٣٣) التى بناها على القصة الواردة فى الكتاب المقدس وفى القرآن الكريم ، الا ان الكاتب هنا قد جعل فعل الزمن أقوى من عواطف الانسان ، فهؤلاء هم أهل الكهف بعد أن استغرقوا فى نوم طويل ، أبعدهم عن مجرى الحوادث مئات السنين ، عادوا الى الحياة من جديد ، وانطلقوا يبحثون عما كان يربطهم بها من روابط : الوالد يبحث عن ولده فيعلم أنه مات منذ قرن كامل ، فلا يطيق العيش بعد أن انفصمت روابطه بالناس من حوله ، وهذا حبيب يلتمس حبيبته ، فيلتقى بحفيدة لها ، شبيهة بها ، فيحسبها الحبيبة القديمة ، ويحدث أن تحبه هذه الحفيدة ، لكن ما أن اكتشف كلاهما حقيقة الواقع ، حتى تصعقهما هذه الحقيقة ، فلا يحتملانها ، وهكذا قل فى سائرهم ، كل منهم تفجؤه الفجوة بين حقيقته هو ، والحقيقة الخارجية ، فيؤثر الموت على حياة لا روابط فيها بينه وبين أهلها .

ان كاتبنا المسرحى العظيم ، يؤمن فى أعماق نفسه بوجود قوة غيبية لا قبل للانسان بردها ، فان أوهمه خياله ـ او أوهمه العقل المحدود ـ بأنه قادر على أن يفرض سلطانه ، حدثت الفاجعة ونزلت المأساة ، ولذلك لا مفر للانسان اذا أراد لنفسه عيشا سعيدا ، من أن يحيا فى ظل ايمانه وعلى دفء عاطفته ، وأن يحصر المعرفة العلمية فى حدودها مهما ضاقت تلك الحدود ، ولعل هذا هو الفارق الرئيسى بين ما يسمى بالشرق وما يسمى بالغرب ـ فى التقسيم الثقافى لمجموعات البشر ـ وهو أن الغرب يدعى بعلمه العقلى أكثر مما يستطيع ، وأكثر مما يوفر للحياة الانسانية هناءتها ، وأما الشرقى ، فلو ترك لطبيعته ، آثر أن يستمع الى صوت وجدانه ، حتى وان لم يعد له بالعلم الكثير عن هذا الكون الكبير ، **واذا شئت عبارة موجزة تلخص هذا الفارق بين الثقافتين ، فقل ان فى الغرب علما وفى الشرق تصوفا ، وأن التصوف أعلى مرتبة من العلم .**

هذا وهو فى مسرحية أخرى له ، مسرحية « **شهر زاد** » يجعل بطلها شهريار يبلغ من المتعة الحسية الجسدية أقصى مداها ، لكنه بعد ذلك لم يسترح ولم يطمئن ، يريد معرفة سر الكون ، لكن هذا السر يستغلق على فهمه العقلى ، ولم يكن له بد ـ اذا اراد الوصول من ان يلجأ الى بصيرته التى تنفذ به خلال العالم المنظور ، والا فهذا العالم المنظور ضارب حوله بنطاقه ، لا يجد له منه مهربا ، لو جعل أدواته هى الحواس التى تشتهى ، والعقل الذى يفسر ... ومن هذه الزاوية نفسها ـ زاوية الايمان بقصور العقل والعلم ، يكتب الحكيم قصة « **عصفور من الشرق** » ليرد بها غرور الغرب بعلمه وآلاته : « فماذا صنع

لنا العلم ؟ وماذا أفدنا منه ؟ الآلات التى أتاحت لنـــــا السرعة ؟ وماذا أفدنا من هذه السرعة ؟ البطالة التى تلم بعمالنـــــا ، واضـــاعة ما يزيد من وقت فراغنا فيما لا ينفع » ... ولا نترك توفيق الحكيم فى ثلاثينات هـــذا القرن ، دون أن نذكر كتابه **« يوميات نائب فى الأرياف »** الذى يقدم صورة نضرة للحياة فى الريف المصرى ، ومدى ما كان يفصم أهل الريف عن التشريعات والقوانين ، فهم لا يفهمونها ولا يدركونها ، وهى لا تراعى حقائق معاشهم ومدى ادراكهم .

وظهرت فى الثلاثينات قصـــتان للصديقين **المازنى والعقـــاد** ، فقصة المازنى عنوانها **« ابراهيم الكاتب »** (١٩٣٢) وهى بمثابة ترجمة ذاتية للكاتب ، تحلل ظاهرة الحب التى تربط بين الرجل والمرأة ، كما تشير الى صفة رئيسية فى الكاتب ، وهى انحصاره فى ذاته ، وأما قصة العقاد فعنوانها **« سارة »** (١٩٣٨) وهى – كزميلتها – تحليل لظاهرة الحب بين الرجل والمرأة ، لكن التحليل هنا مأخوذ من زاوية جديدة ، هى الزاوية التى يكون فيها المحب عقلا كله ، والحبيبة حيوية جسدية كلها ... ترى هل شغل الكاتبان فى قصتيهما هاتين بتحليل الحب ، نتيجة لظفر المرأة بحريتها عندئذ على نطاق ملحوظ ؟ وبهذا تكون هاتان القصتان مكملتين – من حيث الوظيفة الاجتماعية التى تؤديانها – لقصة « زينب » التى أخرجها هيكل سنة ١٩١٤ ، فكلها تجسيد للنتائج التى تترتب على دعوة قاسم أمين الى حرية المرأة : فى « زينب » لم تكن المرأة قد ظفرت من حريتها الا بقبس ضئيل يتيح لها أن تحب ، دون أن تجهر بحبها ، وفى « ابراهيم الكاتب » تتعدد المحبوبات للحبيب الواحد ، وفى « سارة » تلعب المحبوبة بعقل حبيبها ، كأنما فى هذا اشارة الى أن الحرية للمرأة قد زادت على حدها المأمول .

– ٦ –

وتنشب الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، لتدوم حتى سنة ١٩٤٥ ، فتكون نتيجتها على تيـــارنا الفكرى شبيهة من بعض الوجوه بنتيجة قيـــام الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ – ١٩١٨ ، ففى أعوام الحرب الثـــانية – كما هى الحال فى أعوام الحرب العالمية الأولى – ينطوى الكتاب على أنفسهم ، **لكن انطواءهم هذه المرة كان معناه العودة الى ماضى الأمة العربية يجترونه ، ويحيون أبطاله أحياء قد يقيم أمام الجيل الصاعد صورة مجدهم الذى لم يكن ينبغى لفيضان الثقافة الغربية أن يطغى عليه ،** لقد رأينا خلال الصفحات الســـابقة كيف تلازم خطان ثقافيان فى حياتنا ، فسارا جنبا الى جنب ، تكون الغلبة آنا لهذا الخط ، وآنا آخر لذاك ، وأعنى بهمـــا الثقافة العربية القديمة فى ناحية ، والثقافة الغربيـــة فى كل عصورها ، من اليونان فنازلا ، فى ناحية أخرى ، وكثيرا ما وفق رجال الفكر والأدب من شفر هذين الخطين ليجعلا منهما كيانا واحـــدا ، كما هى الحال فى بعض أعمال العقاد ، وفى أعمال طه حسين ، وتوفيق الحكيم وغيرهم ، لكن قيام الحرب جاء مذكرا لنا بوجوب الجد فى البحث عن أنفسنا ، لنخلق لأنفسنا شخصية جديدة نستعد بها للحياة الجـــديدة التى لابد أن تتمخض عنها الحرب العالمية .

وفى سبيل هذا البحث ، طفق كتابنا ينكتون الماضى وينقبون فى حناياه وخفاياه ويرسمون لنـــا صورا قوية مشرقة لأعلام ذلك الماضى ومواقفه : هذا هو **العقاد** يخرج سلسلة متعاقبة الحلقات من « العبقريات » الاسلامية ، فيخرج **« عبقرية عمر »** و **« عبقـــرية الامام »** (على) سنة ١٩٤٢ ، و **« عبقرية محمد »** و **« عبقرية الصديق »** (أبى بكر) سنة ١٩٤٣ ، ثم يتابع الحلقات حتى تشمل السلسلة عددا غير قليل من شخصيات الاسلام فى عصره الأول الزاهر ، ويكتب **محمـــد حسين هيكل** عن **أبى بكر** وعن **عمر** من خلفـــاء المسلمين ، وكان قبل ذاك قد كتب عن محمد عليه السلام ، ويكتب **توفيق الحكيم** عن **محمد** ، ويكتب كثيرون آخرون عن بطولات الاسلام ، اما مقالات فى المجلات الأدبية ، أو كتبا كاملة ... وسيظل هذا الاتجاه قائما فى حياتنا الأدبية عبر الخمسينات والستينات ، ليضيف طه حسين روائع من روائعـــه عن صدر الاسلام متمثلا فى تضـــحياته وبطولاته ، وممـــا نذكره له فى ذلك كتاباه « **الفتنة الكبرى** » و « **الشيخان** » .

وقد كانت التكملة الطبيعية لهذه العودة الى الماضى فى صور أبطاله ومواقفـــه ، أن تنصرف بعض الجهود الى تحليل العقيدة الاسلامية نفسها ، وفلسفتها ، والى بحوث علمية فى تأصيل الفكر الاســـلامى على اختلاف عصوره وأطواره ، ففى تحليل العقيدة الاسلامية يصدر **العقاد** عددا من الكتب ويكتب مقـــالات كثيرة ، ومن أهم كتبه فى ذلك : **« الله – كتاب فى نشأة العقيدة الالهية »** (١٩٤٧) و **« الفلسفة القرآنية »** (١٩٤٧) ، حتى اذا ما جاءت خمسينات القرن ، أكثر من تأليفه فى هذا الاتجاه ، ومن أهم ما أخرجه **« التفكير فريضة اسلامية »** (١٩٥٧) و **« حقائق الاسلام وأباطيل خصومه »** (١٩٥٧) .

كثرت الدراسات الاسلامية والعربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتفسير ذلك – فيما أظن – أنه كان تمهيدا قويا لولادة جديدة ، تولد فيها أمة تتعرف على سماتها العربية الاسلامية ، بعد أن كادت تضيع هـــذه المعالم فى غمرة النقل عن ثقافة الغرب ، فاذا كان الكتاب خلال العشرينات والثلاثينات ، قد وجدوا أحيانا ما يبرر تساؤلهم : من نحن ؟ أنحن فرعونيون أم عرب ؟ وما الى هذه الأسئلة من أسئلة ، فهم اليوم قد باتوا على يقين لا يفسح المجال حتى للسؤال ، هم اليوم على يقين من

انهم أمة عربية ، أو هم بتعبير أدق جزء من الأمةالعربية ، التى تربط أجزاءها روابط قوية من لغة ودين وتاريخ ومصير ، اذن فلنحلل كل هذه الروابط فى دراسات علمية أحيانا ، وفى مقالات شعبية أحيانا أخرى ، نعم لنحلل عناصر الدين وعناصر اللغة وحوادث التاريخ وأهـداف المصير ـ .. تلك كلهـا دراسات شغلتنا بعد الحرب الثانية .

وقد شغل الناس بموضوعين عن اللغة دارت حولهما معارك فكرية هادئة حينا عنيفة أحيانا ، أولهما هـو : أنكتب بالعامية أم نكتب بالفصحى ؟ وثانيهما : أنكتب بأحـرف عربية أم نكتب بأحـرف لاتينية ؟ فأما أول الموضوعين فما زال الى هذه الساعة قائما تدور فيه المساجلات ، يدافع عن الكتابة بالعامية فريق يضـع جماهير الشعب نصب عينيه ، ويدافع عن الكتابة بالفصحى فريق آخر يجعل الأولوية للوحـدة العربية التى تقتضى أن يكون اللسان واحدا مفهوما فى مصر والعراق وسوريا وتونس والجزائر وسائر أقطار الأمة العربية ، ذلك فضلا عن الحفاظ على التراث المشترك ، ومنه القرآن الكريم .

وأما ثانى الموضوعين **فقـد** ثار فى الأربعينات حينا ، ثم مات ولم تقم له بعـد ذلك قيامة ، وكان بطل الكتابة بأحرفلاتينية **عبد العزيز فهمى** فى تقرير قدمه سنة ١٩٤٤ الى المجمع اللغوى ، مبينا فيه صعوبة التعلم باللغة العربية كتابة وقراءة ، ومستشهدا بما حدث فى تركيا من تسهيل فى عملية التعلم نتيجة لاستخدامهم أحرفا لاتينية بدلالأحرف العربية التىكانوا من قبل يستخدمونها فى كتابة اللغة التركية ، ثم اقترح طرائق مفصلة لتنفيذ اقتراحه .

لكن اقتراحا كهذا لم يكن ليمضى بغير معارضـة شديدة من جهات كثيرة ، فى مصر وفى غيرها من أقطار الأمة العربية ، ومن المعارضين **محمود محمد شاكر** وكان مما احتج به قوله : « ان أول التضليل فى رسم العربيـة باللاتينية أن يضيع على القارىء تبين اشتقاق اللفظ الذى يقرؤه ، فاذا عسر عليه ذلك صار اللفظ عنده بمنزلة المجهول الذى لا نسب له ... نعم ، واذا ضل عن تبين الاشتقاق والتصريف ، فقد ضل عن العربية كلها ، لأنها لم تبن الا عليهما ، وهى فى هذه الوجهة مخالفة لجميع اللغـات التى تكتب بالحرف اللاتينى ، لأن الاشتقاق والتصريف يعرضان لها من قبل بنـاء الكلمة كلها حتى تختلف الحركات على كل حرف ... الخ » . وتعرض للرد غير هذا الكاتب كتاب آخرون ، كل منهم يقيم الحجة من زاوية معينة .

وربما كان من أبرز الملامح فى حياتنا الثقافية فى الأعوام التاليـة للحرب الثانيـة ، ما أداه أساتذة الفلسفة الجامعيون ، وكان ذلك ذا شقين : أولهما تأصيل الفلسفة الاسلامية على أصول اسلامية خالصة ، بعد أن كان الظن انها نقول وشروح من الفلسفة اليونانية وعليها ، وثانيهما ادخال تيارين معاصرين كنا بحاجة اليهما ، هما الفلسفة الوجودية توكيدا للحرية ، والوضـعية المنطقية توكيدا للطريقة العلمية فى صياغة القول وفى فهمه على السواء .

فمن باب البحث فى الفلسفة الاسلامية ، أصدر الشيخ **مصطفى عبـد الرازق** كتابه « **تمهيـد لتاريخ الفلسفة الاسلامية** » (١٩٤٤) الذى وقف فيـه وقفة العالم المحايد ، فهو يختفى وراء نصوصه اختفاء من لا يريد أن يكون له ميل مرجح سوى ما توجبه النصوص ، فالكتاب يشتمل على بيان لمنازع الغربيين والاسلاميين ومناهجهم فى دراسة الفلسـفة ، فالباحثون الغربيون فى طريقة عرضهم للموضوع تراهم وكأنما يقصدون الى القول بأن فى الفلسـفة الاسلامية عناصر أجنبية ، ثم يأخذون فى رد تلك العناصر الى مصادرها غير العربية وغير الاسلامية ، موضحين أثرها الذى يرونه فعالا فى توجيه الفكر الاسلامى ، وأما الباحثون الاسلاميون فيغلب عليهم أن يزنوا الفلسـفة بميزان الدين ، لكن مؤلف « التمهيد » يتخذ لنفسه منهجا آخر فى درسه لتاريخ الفلسـفة الاسلامية ، اذ هو يتوخى « الرجوع الى النظر العقلى الاسلامى فى سذاجته الأولى ، وتتبع مدارجه فى ثنايا العصور ، وأسرار تطوره **والنتيجة العامة التى ينتهى اليها هذا الكتاب هى أن للمسلمين فلسفة** خاصة بهم ، **مطبوعة بطابعهم ، لهـا بداياتها البسيطة وأدوار نموها وازدهارها ـ وهى نتيجة كونت** مدرسة بأسرها فى **البحث الفلسفى منذ ظهر هذا الكتاب والى يومنا هذا .**

وأما التيـاران المعاصران اللذان أدخلا فى حياتنا الثقافية ، فهما ـ كما ذكرنا ـ **الوجـودية ، والوضعية المنطقية** ، الاولى لتكون فلسـفة حياة ، والثانية لتكون فلسفة علم وكانت حياتنا الفكرية بحاجة الى الفلسفتين ، ولذلك أحدث هذان التياران أصداء متفاوتة القوة ، فهنا مؤيد وهناك معارض ، وكان اهم من قدم لنا الوجودية من زاوية جديدة ، هو **عبد الرحمن بدوى** فى كتابه « **الزمان الوجودى** »(١٩٤٤) وأهم من قدم الوضـعية المنطقية بتطبيق عربى هو **زكى نجيب محمود** فى كتـابه « **المنطق الوضـعى** » (١٩٥١) وكتابه « **خرافة الميتـافيزيقا** » (١٩٥٣) .

ان العوامل المختلفـة التى أخذت تعتمل فى الثقافة العربية فى مصر ، منـذ أواخر القرن الماضى ، والتى ما أنفكت منذ ذلك التاريخ توسع من نطاق فعلها ، فكلما امتدت الى جانب من جوانب الحياة ، جاوزته الى جانب آخر : فمن مطالبة بالحرية السياسـية ، الى مطالبة بالحرية الفكرية ، وبالحرية الاجتماعية ، أقول ان هذه العوامل المختلفة كلها ، كانت طوال هذه الفترة تعمل فى أنفس الكتاب والمفكرين ، باحثـة عن شخصية عربية جديدة ، تحافظ على تراث الماضى ، وتضيف اليه عناصر

الحاضر ، وكان لهذا البحث عن ذات جديدة تولد من رماد التخلف ومن أغلال المستبدين والمستعمرين ، كان لهذا البحث عن ذات جديدة ، لحظات مشهودة ، حفزتها على سرعة الحركة وحيوية النشاط : الثورة السياسية سنة ١٩١٩ ، وحرب فلسطين سنة ١٩٤٨ على أثر اعلان الأمم المتحدة لقيام اسرائيل اغتصابا من الشعب العربى ، ودع عنك قيام حربين عالميتين ، شبت فى ختام الأولى منهما ثورة سياسية تطالب بالاستقلال عن انجلترا ، وتخمرت فى ختام الثانية منهما خمائر ثورة اجتماعية ـ تهمس ألسنتها أول الأمر ، ثم تجهر ـ مطالبة للشعب كله ـ لا للفئة المحظوظة وحدها ـ بحق العيش وحق المشاركة الفعلية فى الحياة على أرضه ، ولم تكن حريق القاهرة فى ٢٦ يناير **١٩٥٢ الا اندلاعا لروح الغضب الكامن فى الصدور ، ثم جاءت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لتحول غضبة الغاضب الى سلوك يغير الحياة الفاسدة ، ويستبدل بها أوضاعا جديدة ، تحقق له الآمال التى ظلت تتراكم على أقلام الكتاب وفى أذهان المفكرين .**

ـ ٧ ـ

كان الهدف الواضح الظاهر لشتى مظاهر الفكر المصرى والأدب المصرى هو خلق روح مصرية جديدة ، تتسم بطابع مميز ، فلما أن نشبت الحرب العالمية الثانية ، وبلغت ختامها سنة ١٩٤٥ ، أخذ هذا الطابع المميز المنشود يتطلع الى أفق أوسع ، لا يقتصر أمره على أصحاب الحياة العلمية وحدهم ـ أعنى علية المثقفين ـ بل يتعداهم الى شىء يصلح أن يتسع ليشمل الشعب كله ، ثم لما قامت الحرب الفلسطينية بين البلاد العربية واسرائيل سنة ١٩٤٨ ، كان ذلك بمثابة أن تتحدد معالم الهدف الجديد للفكر ، وللأدب ، وللسياسة ، ولكل وجه من أوجه النشاط الذهنى ، وهو أن يعمل العاملون وأن يفكر المفكرون ، وأن يتغنى الشعراء بوحدة عربية وقومية عربية ، تكون مصر جزءا منها .

أخذت خيوط كثيرة تتجمع ، بعد أن هدأت نيران الحرب العالمية الثانية ، تشير كلها الى وجوب تغير الأوضاع من أساسها ، **طه حسين** يكتب عن « **المعذبين فى الأرض** » كما يكتب سواه فى نفس الاتجاه ، ارهاصا لثورة اجتماعية اقتصادية ، **وخالد محمد خالد** يكتب « **من هنا نبدأ** » و « **مواطنون لا رعايا** » فتحدث كتاباته أثرا فى رقعة واسعة من القراء ، لأنه يلجأ الى طريقة فى الكتابة تجمع فى يد واحدة ثنائية الثقافة الدينية التى كانت معتزلة وراء جدران الأزهر الى حد كبير ، والثقافة السياسية الاجتماعية الجديدة ، هادفا الى خلق العربى المسلم الحر المعاصر فى آن معا ، **ويحيى حقى** يكتب « **قنديل أم هاشم** » « ليؤكدضرورة العودة الى تربة الثقافة العربية الاسلامية ، حتى وان أوغل المغترب فى العلم الأوروبى **ومحمد فريد أبو حديد** ـ منذ العشرينات والثلاثينات ـ يكتب بروحه السمحة وقلمه الهادىء ليشيع فينا نفحة التجديد الذى يقيم بنيانهعلى أسس الثقافةالعربية الاسلامية الأصيلة ... خيوط أخذت كلها تتجمع لتلتقى فى عزيمة واحدة ، تنتظر الجذوة التى تشعلها فتحركها الى عمل ثورى يقلب التربة قلبا ، ليبذر بذورا جديدة ، لتنبت لنا نباتا جديدا ، **وكانت هذه الجذوة هى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، التى سرعان ما أصبحت هى الثورة الأم ، التى تلد ثورات متتابعة رأسية وأفقية ، رأسية تتناول أوضاع الحياة فى مصر ، وأفقية تتسع لتشب فى سائر أجزاء الأمة العربية .**

لقد مست روح الثورة جوانب الحياة الفكرية والأدبية جميعا ، وعلى صور أن تفاوتت قوتها فى المجالات المختلفة ، فهى روح منبثقة عن توكيدنا للذات العربية فى مجتمع اشتراكى يضمن للانسان كرامته مهما كان العمل الذى يؤديه ، ومهما كانت درجته من الفقر أو الغنى ، نعم ، لقد كانت الخيوط الفكرية كلها ـ كما قلنا ـ تتجمع نحو هذا الهدف خلال أعوام القرن العشرين كلها ، لكن ثورة ١٩٥٢ جاءت لتبدأ فى حياتنا الفكرية طورا ثوريا ، يستخدم كل عوامل الماضى ، لينهض بتغيير شامل .

ونستعرض صنوف الفكر والأدب خلال هذه الأعوام الثائرة ، فنرى الى أى حد تغلغلت الثورة فى أعماق المفكرين والأدباء ، استجابة ـ ومشاركة فى الريادة ـ للحركة التى شملت الشعب بأسره .

ففى الشعر ، بلغت البدايات الجديدة التى كان **أبو حديد** قد بدأها حين حاول أن يجرب الشعر المرسل ، الذى يحتفظ بالوزن ويتخفف من القافية ، أقول ان هذه البدايات ، قد بلغت الآن أوجها ، على أيدى نفر من الشعراء الذين أرادوا أن يفاجئونا بالجديد ، فى الشكل وفى المضمون معا ، فأما الشكل ، فقد نفضوا عن انفسهم التقليد السائد ، الذى يحتم أن يجىء الوزن على صورة بعينها ، وأن تكون للقافية شروط تجب مراعاتها ، ثم لم يكفهم هذا ، فثاروا على المضمونات التقليدية التى لبث الشعراء يدورون فيها مئات السنين ، منذ العصر الجاهلى والى يومنا ، حتى لقد اجترأ كاتب مفكر خلال الأربعينات هو **أحمد أمين** ، مؤلف المجموعة المشهورة التى أرخت للفكر العربى ، والتى صدرت بعض أجزائها فى الثلاثينات ، وأعنى بها « **فجر الاسلام** » و « **ظهر الاسلام** » ـ أقول ان هذا الكاتب المفكر كان قد اجترأ فأعلن فى سلسلة مقالات ـ نشرها فى مجلة الثقافة التى كان يشرف على تحريرها ، ثم جمعها مع غيرها فى مجموعة مقالاته « **فيض الخاطر** » ـ أعلن أن الأدب الجاهلى قد جنى على الشعر العربى جناية كبرى . حين حدد له مرة والى الأبد ـ أو ما ظنه أنه باق الى الأبد ـ شكلا بعينه للشعر ، بل ومعانىبعينها يدورحولها الشعراء ، وأن الثورة قد أصبحت واجبة على الشعراء المحدثين ،

وها هم أولاء الشعراء المحدثون قد سنحت لهم الفرصة فثاروا على الشعر التقليدى شكلا ومضمونا وكان على رأس هؤلاء – فى مصر – **صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى** لكنه مما يلفت النظر أنه الى جانب الصور الجديدة الثائرة فى شكلها وفى مضمونها ، بقيت صور أخرى من الشعر ، تكتفى بالثورة فى المضمون الشعرى ، لكنها تحافظ على الشكل القديم ، وترى أن الوعاء القديم ما زال صالحا ليصب فيه الشراب الجديد .

وان هذا التوازى ليظهر كذلك فى التأليف المسرحى خلال أعوام الثورة ، أعنى أنك تجد من أدباء المسرح من حطم الصورة الشكلية التقليدية للبناء المسرحى ، فجاء جديدا فى المضمون والشكل معا ، كما تجد الى جانبهم فئة أخرى ، تثور فى المضمون لكنها تحافظ على الشكل التقليدى القديم ، بل وتجد الى جانب هؤلاء وأولئك جماعة ما زالت تكتب كما كان يكتب أدباء العشرينات ، أسلوبا ومضمونا ، فالشاعر المسرحى **عزيز أباظه** يتابع اخراج مسرحياته الشعرية على نحو ما كان يؤلف **أحمد شوقى** مسرحياته : مضمون يغلب عليه أن يكون من التاريخ العربى ، وشكل يحافظ على الوزن والقافية التقليديين ، والكاتب المسرحى العظيم **توفيق الحكيم** – الذى امتد انتاجه الأدبى منذ العشرينات ، لم يفتر – ما زال كأول عهده ، يختار البناء الكلاسيكى للمسرحية ، وان يكن قد مال بالمضمون نحو المعانى الاشتراكية الجديدة ، هذا اذا استثنينا محاولات جزئية يحاولها آنا بعد آن ، ليجرب قلمه وذهنه فى الاتجاهات المسرحية الجديدة ، فيكتب حينا فى الأدب اللامعقول مسرحية يجارى بها أهل هذا المجال ، ويكتب حينا آخر شيئا يسميه جمعا بين المسرحية والرواية ، وهكذا ، أما **عبد الرحمن الشرقاوى** فيكتب مسرحيات شعرية فى موضوعات تساير الثورة السياسية فى أهدافها لكنه يتخفف فى شعره من قيود القافية ، وان ظل محتفظا بالوزن الشعرى كما عرفه التقليد العربى .

لكن الأدب المسرحى لم يلبث أن تفجر عن فئة ثائرة ممعنة فى ثورتها ، أرادت أن يكون مسرحنا مسرحا عربيا أصيلا ، يستوحى طابعنا المحلى الخاص ، فاللغة فى الحوار هى العامية لا الفصحى ، وتتابع المناظر والفصول يجرى على نسق مبتكر ، بل وخشبة المسرح نفسها تعرضت للتبديل والتغيير ، نذكر من هؤلاء «**رشاد رشدى**» و « **نعمان عاشور** » و « **يوسف أدريس** » و « **لطفى الخولى** » و « **ألفريد فرج** » و « **سعد الدين وهبة** » ، ولنلاحظ عن معظم هؤلاء أنهم ممن أسهموا فى أكثر من مجال أدبى ، فمنهم من كتب القصة الى جانب المسرحية (مثل **يوسف ادريس**) ومنهم من أسهم فى حركة النقد الأدبى كذلك (مثل **رشاد رشدى**) وهم فوق هذا وهذا ممن يشتركون بأقلامهم فى الصحافة اليومية ، بما يغلب عليها من طابع سياسى يتابع الأحداث الجارية .

وأما القصة فقد كانت فى أدبنا الحديث منذ أول القرن ، وبلغت أشواطا لا بأس بها على أيدى **هيكل** فى « **زينب** » و « **هكذا خلقت** » و « **المازنى** » فى « **ابراهيم الكاتب** » **والعقاد** فى « **ساره** » **ومحمود تيمور** فى « **سلوى فى مهب الريح** » – وكلهم ممن غلبت فيه الثقافة الفكرية العقلية على أدبه ، فجاءت قصصهم تحليلا لأفكار – وخصوصا فكرة الحب ، وبعض العلاقات الاجتماعية الاخرى – ثم ظهرت بعدهم جماعة أخرى تكتب القصة كتابة تسودها التلقائية وعدم اطالة التفكير العقلى ، وذلك لأن الطبع القصصى عندهم أعمق وآصل ، ولكنهم برواية الأحداث والتزامهم بالواقع كما يقع ، أكثر اهتماما منهم بتحليل الأفكار والأشخاص ، ولهذا كانت قصصهم أقرب الى نفوس القراء الذين يريدون المتعة الأدبية وحدها ولا يصبرون على جهد يبذلونه فى أدب أنشأه صاحبه بعد اعمال الفكر وعناية باللغة ، ومن هذه المجموعة الثانية « **يوسف السباعى** » و « **احسان عبد القدوس** » و « **محمد عبد الحليم عبد الله** » و « **يوسف غراب** » – فلما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، ولبثت ماضية فى طريقها الثورى ، ظل هؤلاء الكتاب يكتبون ، بعد أن مالوا بمضمونهم الأدبى نحو الفكر الاشتراكى الجديد ، ونحو ابراز المفارقات التى كانت تفسد حياتنا قبل الثورة ، لكنهم – مع تجديدهم فى المضمون ، ومسايرتهم للروح الثورية – ما زالوا يحافظون على الأسلوب الذى بدأوا الكتابة به منذ بدأوا .

ويقف وحده فى ميدان القصة « **نجيب محفوظ** » الذى بدأ انتاجه القصصى منذ أواخر الثلاثينات ، وظل يواصل الكتابة ، التى استهدف بها دائما تصوير الطبقة الوسطى الطامحة الى التشبه بالطبقة الممتازة ، حتى قامت ثورة ١٩٥٢ ، وعندئذ طفر بفنه طفرة عالية ، اذ وسع من منظوره الفنى توسعة استطاع بها أن ينظر الى تاريخنا القومى الحديث كله ، وكأنه ينظر الى مشهد واحد ، وطفق يصوره تصويرا بارعا فيه حيوية وبناء أدبى محكم ، **ومن خير الأمثلة لفنه الجديد ثلاثية صور بها ثلاثة أجيال تتابعت فى أسرة واحدة منذ ثورة ١٩١٩ ، ليبرز فى تطورها خلال الوالد والولد والحفيد ، معالم تطورنا جميعا فى عصرنا الثورى الحديث .**

ونترك ميدان الأدب ، لننظر فيما صاحبه من نقد أدبى ، فنجد هنا المدارس تتتابع منذ العشرينات حتى يومنا هذا ، تتابعا يدل بذاته على معالم التغير فى وجهات النظر فبعد أن تولى النقد أدباء ما قبل الثورة : **طه حسين ، والعقاد ، والمازنى** وغيرهم ، ينقدون وكأنما فى خلفية رؤوسهم عقيدة بأن الأدب انما يكتب على أسس أدبية فنية صرف ، نحاسب الأديب عليها دون أن نطالبه بأن يكون على رأى معين فى موضوع بعينه ، فليكن مذهبه السياسى ما يكون ، ولتكن ميوله الاجتماعية ما شاء لها أن تكون ، وليضع أية عقيدة أراد فى أدبه ، لكنه مطالب بتجويد فنه الأدبى ، ثم هم بعد ذلك يختلفون فى الأساس الذى يحكمون به على

جودة هذا الفن الأدبى : أيكون هو نجاح القطعة الأدبية فى التغلغل بنا الى أعماق نفس كاتبها ؟ أم يكون هو نجاحها فى تصوير عصرها ؟ أقول انه بعد أن كان النقد عند أدباء ما قبل الثورة قائما على أسس كهذه ، جاءت الثورة فتبعها تبدل فى الموقف النقدى ، اذ أخذت المذهبية الاجتماعية والسياسية (الأيديولوجية) شيئا فشيئا تحتل مكانتها كأساس للنقد ، ينظر اليها قبل أن ينظر الى أى شىء سواها ، فاذا وجدت القطعة الأدبية هادفة نحو تحقيق آمال المجتمع فى طوره الاشتراكى الجديد ، نظرنا بعد ذلك فى شكلها وأسلوبها وغير ذلك ، وأما اذا وجدت غير هادفة على هذا النحو ، كان من العبث وضياع الوقت والجهد أن نناقشها من جوانبها الفنية الأخرى ، وكان من أبرز من أقاموا هذا النقد الأيديولوجى فى الأعوام الأخيرة « محمد مندور » وما يزال يجرى عليه نقاد آخرون مثل « محمود أمين العالم » ، على أن المعارك النقدية ما زالت تظهر فى محيطنا الأدبى حينا بعد حين ، بين نقاد يؤكدون أهمية « الشكل » فى القطعة الأدبية ، بغض النظر عن موضوعها ، وآخرين يؤكدون أولوية « الموضوع » والا فلو خلت الكتابة من موضوع يمس مشكلات الحياة الواقعة ، كانت عبثا ولهوا ، وهنالك نقاد يقفون فى نقدهم عند التقويم الفنى المشبع بقراءات عريضة وثقافات متنوعة ، مثل لويس عوض .

وان الحديث عن النقد الأدبى ، ليجرنا الى الحديث عن « الفكر » بصفة عامة ، فهاهنا كذلك نجد الأمزجة كلها متجاورة ـ وان لم تكن متآلفة ـ فثمة من الدارسين ـ من أساتذة الجامعة بصفة خاصة ـ من يعكف على دراسة القديم أو الجديد ، كل بحسب ميدان تخصصه ، ليخرج للناس بحوثه فى كتب أو فى مقالات أكاديمية ، أو على الأقل مطبوعة بطابع الجد الرصين ، ومن أمثلة هؤلاء فى مجال الدراسة الأدبية « شوقى ضيف » الذى ينصرف بجهوده نحو التأريخ للأدب العربى من أقدم قديمه الى أحدث حديثه ، و « سهير القلماوى » التى استطاعت بسعة أفقها وطلاوة حديثها أن توصل أعلى المستويات الثقافية الى جمهور القراء فى أسلوب رفيع وبطريقة جذابة ، ومن هؤلاء أيضا مدرسة أدبية تجعل شعارها « الأدب للحياة » ـ سواء جاءت ثمارهم مطابقة تمام المطالبة لشعارهم هذا أو لم تجىء ـ وكان على رأس هذه المدرسة « أمين الخولى » و « عائشة عبد الرحمن » التى تعرف عند القراء باسم « بنت الشاطىء » وهى فى مرحلتها الأخيرة أميل الى احياء القيم العليا من جوف التراث ، ابتغاء وصلها الجديد بالقديم .

وفى ميدان الفكر النظرى ، دراسات مختلفة المنزع تصدر تباعا فى شتى الفروع ، لكن ما يلفت النظر منها هو الدراسات الخاصة بالمفهومات الاشتراكية ، التى قد تضيق حتى تتناول مفهوما واحدا بالشرح والتحليل ، وقد تتسع حتى تشمل النظرية الاشتراكية كلها فى صورتها العربية ، ولو أردنا أن نلتمس موضعا واحدا يلخص لنا صفوة فكرنا الاشتراكى الجديد ، لما وجدنا خيرا من « الميثاق » الذى صدر سنة ١٩٦٢ عن مؤتمر وطنى كبير ، ليكون بمثابة خطة للعمل القومى السياسى الى حين .

ـ ٨ ـ

على أن صورة الحياة الثقافية فى مصر المعاصرة لا تكمل الا بذكر جهود متفرقة كثيرة ، تكون الروافد التى تمد التيار الرئيسى الكبير ، كل بحسب منبعه ومورده : فهنالك من ينقل الينا ثقافة الغرب ـ اما بالترجمة واما بالأصالة الشخصية ـ نقلا يتسم بالتأييد المتحمس لها ، وعلى رأس هؤلاء الدكتور حسين فوزى وأشهر كتبه « سندباد ـ عصرى » الذى يجمع فى دراسته بين العلم والأدب ، وهنالك من يفكر فى مشكلات ثقافية يختارها لنفسه ، تفكيرا مستقلا أصيلا ، لا يبالى أجاء مصطبغا بتأييد العربى القديم أو الغربى الجديد ، مثل « الدكتور محمد كامل حسين » ـ ومن خير ما كتب قصة « قرية ظالمة » الذى يجمع هو الآخر بين الدراسة العلمية والأدبية ، هنالك المؤرخ الذى أخذ نفسه بالتأريخ لبلادنا فى عصورها الحديثة تاريخا مفصلا ، ترى فيه الروح الوطنية التى تبرز صورة قومه مبرأة من الشوائب التى أدخلها عليها مؤرخون آخرون لم يكتبوا بروح الانصاف ، مثل « عبد الرحمن الرافعى » ، وهنالك عشرات الباحثين توفروا على نشر النصوص القديمة وتحقيقها ، ومئات المترجمين الذين ينقلون عن أوربا وأمريكا ما ينتجانه حتى ليتابعوا الحركة الفكرية هناك خطوة خطوة ـ وهنالك عدد ليس بقليل ممن جعلوا همهم جمع الأدب الشعبى والفن الشعبى فى مختلف صوره ، وصب هذه الصور فى سياق متسق من شأنه أن يوضح جانبا هاما من الروح المصرية ـ العربية الأصيلة التى لا غنى عن توضيحها اذا أردنا ـ كما نحن مريدون منذ أول القرن ـ أن نبحث عن حقيقة أنفسنا ، ويتزعم هذه الحركة « عبد الحميد يونس » الذى أنشىء له كرسى جامعى ليتولى تدعيم الدراسة الفولكلورية على أسس أكاديمية قوية ، ولقد أخذت هذه الآثار الشعبية فى الأدب والفن ، ترى فى كثير من الخلق الأدبى فى القصة والمسرحية والشعر .

انه لو جاز لنا أن نلخص تيارات الفكر والأدب المعاصرة فى مصر ، فى عبارة واحدة ، قلنا انها جميعها محاولات نحو خلق شخصية عربية جديدة ، تحمل طابعا مميزا ، تجتمع فيه قيم الماضى العريق ، وقيم الحاضر المتطور ، طابعا يتسم بالارادة الحرة ، وبالنظرة العلمية ، ينقل عن تراث الآباء قيمه العليا ، وعن الحضارة القائمة علومها وصناعتها وتياراتها الفكرية والفنية ، ثم يتمثل ذلك التراث وهذه الحضارة ، تمثلا ينتهى الى أصالة وابتكار .

زكى نجيب محمود

مشكلة المعنى

فى الفلســــفة المعـاصــرة

● **ان أى عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأى شـخص ، الا اذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التى توحى هذه العبارة بالتعبير عنها ، أى اذا عرف ما هى المشـاهدات التى تقوده ـ فى ظروف معينـة ـ الى قبول القضية على أنها صادقة أو رفضها على أنها كاذبة .**

● **ان مبدأ التحقق يساعد على تقدم التفكير العلمى طالما جعلنا نتثبت من صدق العبارات والقضايا التى نقولها عن الواقع بمطابقتها لهذا الواقع الذى هو موضوع العلم.**

أما فى مجال الفلسفة فقد ترتب على هذا المبدأ القول بأن كل العبارات الفلسـفية هى مجرد أقوال خالية من المعنى .

يستخدم كثير من الفلاســـفة المعاصرين مصطلح ((مبدأ تحقيق المعانى)) أو ((مبدأ التحقق)) Principle of verification أثناء تناولهم لمشكلات الفلسفة على أكثر من نحو ، على الرغم من أن الغرض الأساسى من استخدام هذا المصطلح هو تحديد معانى العبارات بقصد توضيحها والقاء المزيد من الضوء عليها .

مبدأ تحقيق المعانى

وعلى الرغم من الاختلاف الذى نتبينه فى استخدام هذا المصطلح بين فيلسوف وآخر ، الا اننا نكاد نرى شبه اتفاق على معنى عام يكون بمثابة الاطار الذى يتحركون جميعهم فى داخله أثناء تناولهم لهذا المصطلح . ولبيان ذلك نحاول أولا الاجابة عن السؤال التـالى : ((**ما معنى ((التحقق)) ؟ معناه لغويا التثبت أو التأكد ، وهو المعنى نفسه الذى نجده لدى الفلاســفة ورجال المنطق حين يستخدمون ((مبدأ التحقق))، فهو عندهم يعنى التأكد أو التثبت من أن العبارات التى نقولها صادقة أو كاذبة وذلك بالرجوع الى الواقع الخارجى لمقارنتها به))** .



ج . أ . آير

دكتور عزمى إسلام

وبذلك يكون مبدأ التحقق بمثابة المعيار الذى نتاكد بناء عليه من صدق أو كذب العبارات او القضايا التى تتناول الواقع الخارجى .

فاذا ذكر لى شخص ما ان **فتجنشتين** مثلا يحلل العالم الى وقائع ذرية ، واللغة الى قضايا أولية فى **« رسالته المنطقية الفلسفية »** ، فكيف لى أن أتاكد من صدق هذه العبارة أو من كذبها ؟ امامى احد أمرين : اما اننى لم اكن قد قرات ذلك الكتاب ، فأمسك به وأتصفحه واجد أن هذا الفيلسوف قد اهتم بتحليل العالم واللغة على ذلك النحو . وفى هذه الحالة اتبين صدق تلك العبارة . واما ان اكون قد قراته من قبل وعرفت أنه قد اهتم فيه بتحليل العالم واللغة على النحو الذى ذكره ذلك الشخص ، وفى هذه الحالة ايضا احكم على العبارة بالصدق .

من المثال السابق يتضح أن معيار الصدق أو الكذب فى الحالة الأولى هو الرجوع الى الواقع الخارجى — وهو الكتاب — لمطابقة الحالة التى يوجد عليها بما نسمعه من عبارات . اما معيار الصدق والكذب فى الحالة الثانية فهو الرجوع الى خبرة الفرد السابقة التى كانت هى بدورها وليدة الاعتماد على الواقع الخارجى . وعلى ذلك . فالرجوع الى الواقع والى الحالة التى يوجد عليها هذا الواقع هو معيار الصدق أو الكذب ، سواء تم ذلك الرجوع بطريقة مباشرة او غير مباشرة .

اذا أخبرنى شخص بأن **((السماء تمطر الآن))** وفتحت النافذة ورأيت المطر ينهمر من السماء ، كان قولى صادقا لاتفاقه مع حالة الواقع الخارجى ، أما اذا لم أجد مطرا ينزل من السماء، كان قوله كاذبا لأنه لا يصف حالة الواقع الذى يتكلم عنه .

قد يكون هذا الكلام من الوضوح بحيث لا يحتاج فى الحديث اليومى الى مناقشة أو شرح، الا انه يحتاج الى مثل هذه المناقشة فى الفلسفة . ولبيان ذلك اقول **ان هناك اختلافا جذريا بين فيلسوف يقول كلاما يرتفع به فوق مستوى الواقع ويحلق به فى آفاق بعيدة عن كل ما هو مادى ، وفيلسوف يقول عبارات مرتبطة بالواقع الخارجى لكى تصفه بطريقة مباشرة أو غير**

مباشرة . الأول لا يحتاج فى تفسير كلامه الى الهبوط الى مستوى المادة ، بينما لا يقول الثانى عبارة الا اذا كانت مما يمكن أن يشير الى حالة من حالات الواقع ، أو كانت مما يلزم عن عبارة أو عدة عبارات تنتهى بما يعبر فيها عن الواقع ويصوره ويرتبط به . الأول يبدأ من العقل ، فيعبر باللغة عما يدور فى ذهنه من أفكار بغض النظر عن تعبير هذه الأفكار — وبالتالى العبارات التى يصوغ فيها هذه الأفكار — عما يجرى حوله من امور الحياة . والآخر يبدأ من الواقع ويرد اليه كل عبارة من العبارات بشكل مباشر أو غير مباشر .

الأول لا يكون فى استطاعته تحقيق معانى العبارات التى ينطق بها بردها الى الواقع ، أما الثانى فيمكنه رد عباراته الى الوجود الخارجى. الأول فيلسوف مثالى والثانى فيلسوف واقعى. والفلاسفة الذين يؤيدون مبدأ التحقق ويتمسكون به معيارا لصدق أو كذب ما نقوله من **عبارات** بدلا من التحليق فى آفاق مثالية مطلقة ، هم الفلاسفة الواقعيون بصفة عامة .. وأقول بصفة عامة لأننا حين نناقش هذا المبدأ — سنجد أن بعض دعاته ، وان كانوا يلبسون مسوح الواقعية، الا أنهم مثاليون فى حقيقتهم ، ممعنون فى الارتداد عن الواقع وأن حاولوا التمسك به وجمله بداية انطلاق تفكيرهم .

معنى التطابق أو الاتفاق

ولنناقش فكرة تحقيق المعانى عند أصحابها بغرض التوضيح ، لا الدفاع أو النقد ، فليس المهم هو أن ما نتوصل اليه من نتائج قد يدحض أو يؤيد هذا المبدأ ، بقدر ما يهمنا تحليل الفكرة ذاتها . ولنبدأ بتعريف اكبر دعاتها وهو الفيلسوف الانجليزى آير الذى يذهب فى كتابه « **اللغة والصدق والمنطق** » الى (**أن أى عبارة لا تكون ذات دلالة حقيقية بالنسبة لأى شخص ، الا اذا كان هذا الشخص يعرف كيف يتحقق من القضية التى توحى هذه العبارة بالتعبير عنها ، أى اذا عرف ما هى المشاهدات التى تقوده — فى ظروف معينة — الى قبول القضية على أنها صادقة أو رفضها على أنها كاذبة)** ، والذى يذهب فى مقال له بعنوان « **التحقق والخبرة** » الى أن مبدأ التحقق يعنى تحديد صدق أو كذب القضية بمعرفة مدى اتفاقها أو اختلافها مع الواقع .

قد يبدو معنى التحقق واضحا من هذين التعريفين ، الا أن علينا أن نحدد استخدامنا لألفاظ معينة وردت فيهما حتى لا نقع فى الغموض واللبس . أو بالاحرى علينا أن نعرف بعض الفاظ التعريف الأخير مثل كلمة **اتفاق** وكلمة **واقع** .

اولا كيف يكون هناك **اتفاق** بين قضية من القضايا وبين الواقع الخارجى ؟ ما معنى أن يكون هناك **اتفاق** بين قولى « **القلم على يمين الكتاب** » وبين أن يكون القلم موجودا فى الواقع الخارجى على يمين الكتاب بالفعل ؟

معناه أن هناك **تطابقا** بين العبارة التى قلتها ، وبين الحالة التى توجد عليها الأشياء فى الواقع ، كأن أقول فى الهندسة مثلا أن هذين المثلثين متطابقان ، وأعنى بذلك أن طول كل ضلع فى أحدهما يساوى طول الضلع الناظر له فى المثلث الآخر مثلا ، وبالتالى تكون احداثيات تلاقى خطوط الشكل الأول هى نفسها احداثيات التقاء خطوط الشكل الثانى ، بمعنى أننى اذا وضعت أحدهما فوق الآخر كان هناك تماس بين احداثيات وخطوط كل منهما .

وكأن أقول أيضا أن هذه الصورة التى اراها لصديق لى مطابقة له تمام المطابقة ، بمعنى أنها ترسم ملامحه رسما دقيقا .

وكان أقول أيضا أن هذه الصورة التى اراها الفنية أو تلك تعتبر من اللوحات الجميلة الرائعة، فاذا ما تساءلنا عن السبب فى حكمنا عليها بذلك كانت اجابتنا : انها تعبر تعبيرا صادقا عن الواقع الخارجى وذلك لأنها ترسم هذا الواقع بما فيه من أشياء وصفات ، وتعبر فى الوقت نفسه عن النسب والعلاقات الموجودة فيه . وفى هذه الحالة يكون معنى التطابق قائما فى التعبير الدقيق الذى يقدمه لنا الرسم عما هو موجود فى الواقع ، أو فى تمثيله اياه تمثيلا صادقا .



ج . مور

بهذا المعنى يمكننا أن نعبر عن **التطابق بين القضية التى تقال وبين الواقع الخارجى . فاذا كانت القضية تصور الحالة التى يوجد عليها الواقع الخارجى تصويرا دقيقا وترسمه رسما واضحا وتمثله ، كانت القضية مطابقة للواقع ، وكانت بالتالى صادقة ، والا كانت كاذبة** . وهذه هى الفكرة نفسها التى نجدها فى النظرية التصويرية للغة عند الفيلسوف النمساوى **لدفيج فتجنشتين** الذى يذهب فى رسالته المنطقية الفلسفية الى **((أن القضية رسم للوجود الخارجى ـ لأننى أعرف الحالة التى جاءت تمثلها ـ وذلك اذا فهمت القضية))** ، ويشرح ذلك بقوله ان الرسم يكون ذا صلة مباشرة بالوجود الخارجى بحيث يكون قصاراه أن يجىء مطابقا له ، فكأن الرسم اداة للقياس نقيس بها الوجود الخارجى ، بحيث لا يكون التطابق بين اداة القياس والشىء المقيس بها فى المادة التى صنع منها هذا أو ذاك ، انما يكون التطابق تطابق اطراف بينهما . كما نقيس ثوبا بالمتر ونقول ان طوله متر واحد ، فلا نعنى أن كليهما صنع من مادة واحدة ، بل نعنى أن الأطراف النهائية للمتر ولقطعة القماش يتطابقان . وفى هذا الصدد يقول فتجنشتين **((يكون التماس بين الشىء المقيس وأداة القياس فى الأطراف القصوى لكل منهما))** اى فى التقابلات التى تكون بين عناصر الرسم من جهة وبين الأشياء من جهة اخرى ، وهو يشبه هذه التقابلات بقرون الاستشعار الموجودة عند بعض الحشرات التى تتحسس بها طريقها فيقول ((ان هذه التقابلات بالنسبة الى عناصر الرسم بمثابة الحاسات التى يتحسس بها الرسم ما يقابله فى الوجود الخارجى)) .

ويوضح فتجنشتين معنى التطابق على نحو آخر فيشبهه بالاسقاط فى الهندسة ، فالقضية عنده اسقاط للوجود الخارجى ، بمعنى أن تجىء القضية ظلا له ، أو بمعنى أن يسقط ظله فى القضية فتكون القضية رسما له . فنحن نستخدم القضية ((كما لو كانت ظلا يعكس ما يمكن أن يكون حادثا من أمور الواقع)) ، ومن ثم يكون معنى القضية بمثابة النظر فى مسايرة الظل لأصله ، من حيث هى ظل أو اسقاط للوجود الخارجى .

هـذا هو معنى التطابق أو الاتفاق الذى نجده فى القول بمبدأ التحقق ، وهو معنى يكاد يوافق عليه أغلب من قالوا بهذا المبدأ مثل **موريتسى شليك** الذى ذهب فى مقال له بعنوان **((الوضعية والواقعية))** الى أن التحقق هو امكان وجود ما يقع فى خبرتنا من الواقع الخارجى ، بحيث يكون هو معيار صدق أو كذب القضية بناء على مقارنتها به . وهو نفس المعنى الذى نجده عند اغلب فلاسفة الوضعية المنطقية بصفة عامة .

ما هو الواقع الخارجى ؟

يتبقى لدينا بعد ذلك سؤال : ما هو الواقع الذى نقارنه بالقضية بحيث نقول انها تصوره او ترسمه أو تكون مطابقة له ؟ هل هو الاشياء الموجودة فى الواقع الخارجى ؟ هل هو الوقائع التى تتكون من أشياء بعد ربطها بعلاقات ، ثم يتكون منها هى العالم الخارجى ؟ هل هو الواقع الذى يقابل قضايانا البسيطة أم قضايانا المركبة ؟ يرى أغلب الفلاسفة المعاصرين ،

والتحليليين منهم بصفة خاصة ان ما ندركه فى العالم الخارجى هو ما نسميه بالوقائع لا الأشياء . وعلى ذلك فنحن اذا ما أردنا تحقيق قضية ما ، فعلينا ان نقارنها بالوقائع لا بالأشياء المفردة لأن ما هو موجود فى الواقع الخارجى هو الوقائع ، اعنى هو الأشياء مرتبطا بعضها ببعض .

وما هى الواقعة فى لغة الفلاسفة المعاصرين ؟ هى شيء أو أكثر ، قد اتصف بصفة معينة أو ارتبط مع غيره بعلاقات معينة . فانا حين أقول ان القلم أسود اللون ، انما اتكلم عن واقعة لا عن شيء — اتكلم عن هذا القلم وقد اتصف بصفة معينة وهى اللون الأسود . واذا كنت اتكلم عن هذا القلم او عن غيره ، فانا لا اتكلم عن شيء معلق فى الفراغ لا لون له ولا شكل ولا حجم ولا يرتبط بغيره بعلاقات مكانية — فهو لابد وان يكون له شكل او حجم او لون .. الخ كما انه لابد وان يرتبط مع غيره من الأشياء بعلاقات كأن يكون أكبر من القلم الآخر أو على يمين الكتاب او على يسار المحبرة او فوق المكتب او أسفل المصباح .. الخ .



وبقدر ما يتعذر علينا تخيل الأشياء وقد تجردت من روابطها المكانية الزمانية ، يكون تصورنا لوجود الوقائع اكثر دقة ، ولوجود الأشياء التى تتكون منها هذه الوقائع اكثر وضوحا .

مثل هذا الراى نجده عند كثير من الفلاسفة التحليليين والوضعيين الذين يحللون العالم الى ذرات صغيرة أسموها بالوقائع الذرية ، التى لا تتكون من وقائع اخرى أصغر منها ، والتى تكون هى اصغر وحدة يمكن ان يرتد اليها العالم اذا حللناه . فهذا ما ذهب اليه **لدفيج فتجنشتين** فى رسالته المنطقية الفلسفية بقوله « **ان العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء** » وبقوله « **ان ما هو موجود ، أى الواقعة ، هو وجود الوقائع الذرية** » ، بمعنى ان الواقعة الذرية هى الوحدة الأولى التى ينتهى اليها تحليل العالم وان كانت هى نفسها تنحل بدورها الى اشياء ، لأن الأشياء بالنسبة لفتجنشتين ليس لها وجود على حدة ، بل ان كل شيء لكى يكون أشياء بالفعل لابد أن يرتبط بواقعة معينة ، أو أن يدخل فى تكوينها — « فمن جوهر الشيء أن يكون مكونا ممكنا لواقعة ذرية ما » ، « وكما اننا لا نستطيع ان نتخيل الأشياء المكانية خارج المكان ، ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع ان نتخيل شيئا ما معزولا عن امكان ارتباطه بأشياء أخرى » .

وهذا ما ذهب اليه ايضا **برتراند رسل** فى فلسفته الذرية المنطقية بقوله : ان « أول ما ارغب فى تأكيده هو أن العالم الخارجى — أى العالم الذى نرمى الى معرفته — لا يمكن وصفه وصفا كاملا بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب ان ندخل فى اعتبارنا ايضا ما أسميه بالوقائع » . بل اننا نجد هذا المعنى ايضا حتى عند **تشالز بيرس** مؤسس الفلسفة البرجماتية فى قوله « **ان الواقع يتعلق أوليا بالوقائع ولا يتعلق بالأشياء الا من حيث هى عناصر هذه الوقائع** » .

هذا هو الراى الغالب عند الفلاسفة التحليليين فى نظرتهم الى العالم ، وان كانت هناك وجهات نظر أخرى فى الفلسفة المعاصرة

تختلف عن فكرة تحليل العالم الى وقائع . فنجد أن **فريدريش فايزمان** احد فلاسفة الوضعية المنطقية المعاصرين يذهب الى القول - فى مقال له بعنوان « **القابلية للتحقق** » (بأن من الناس من يميل الى الاعتقاد بوجود عالم مؤلف من وقائع ، فى مقابل عالم اللغة الذى يتألف من الفاظ وعبارات تصف هذه الوقائع ، وانا لا ارحب كثيرا بذلك الاعتقاد) لأن الواقع الخارجى عنده غير منقسم ، وكل ما هنالك اننا حين نتكلم عنه نحن باستخدامنا لعبارات اللغة ، انما نضع خطوطا على هذا الواقع لكى نحدد منه جانبا او جزءا هو ما نسميه بالواقعة التى تقابل العبارة التى نقولها ، وبهذا المعنى تكون اللغة اشبه بالسكين التى تقتطع به الوقائع من الوجود الخارجى الذى لا يكون هو بذاته منقسما الى هذه الوقائع الذرية أو تلك .

وعلى كل ، فمهما كان الواقع الخارجى الذى نقابل بينه وبين اللغة حين نحققها ، فهو لا يزال المعيار الوحيد - سواء كان هذا الواقع مكونا من وقائع أو من أشياء - لمعرفة صدق ما نقوله من عبارات أو كذبها وذلك بمقارنتها به .

وفى هذا الصدد يقول آير فى بدء مقاله « **التحقق والخبرة** » (ما الذى يحدد صدق أو كذب القضايا التجريبية ؟ فى الحقيقة أن الاجابة المعتادة هى : اتفاق هذه القضايا او اختلافها مع الواقع . واقول « فى الحقيقة » لاننى سوف اقبل صيغا مختلفة أخرى ، فقد يكون هناك من يتكلم عن التطابق أو المقابلة بدلا من الاتفاق ، كما قد يفضل البعض الآخر استعمال كلمة « واقع » بدل كلمة « وقائع » او « خبرة » ، لكنى لا اظن أن اختيار الفاظ مختلفة هنا يؤدى الى اى اختلاف هام فى المعنى) .

الا أن هذه العبارة ، مع وضوحها ، تثير سؤالا هاما - وان كان سؤالا فرعيا بالنسبة لموضوعنا - وهو : **هل الواقع هو الخبرة ؟ أى هل الواقع ، وخبرتنا به شىء واحد بحيث يمكننا أن نستبدل أحد اللفظين بالآخر بدون أن يؤدى ذلك الى أى اختلاف هام فى المعنى ، على النحو الذى ذهب اليه آير ؟**

مما لا شك فيه ان هناك اختلافا بين الواقع الخارجى من حيث هو مكون من اشياء مادية يمكن أن ندركها بحواسنا ، اى مما يمكن أن يقع فى خبرتنا ، وبين خبرتنا بها ، أو ما نجده فى انفسنا نتيجة لهذه الخبرة .

ان هناك اختلافا بين الأشياء كما هى ، وبين معرفتنا - بهذه الأشياء - حتى ولو كان هذا الاختلاف طفيفا - والا كانت كل معرفة فى عقولنا مجرد انعكاس للوجود الخارجى ، كما تنعكس الصورة فى المرآة ، ولاستبعدنا بذلك كل قيمة للذات العارفة بما لديها من خبرات ومعارف سابقة يمكن أن تتدخل فى تلوين او تأويل الخبرة الجديدة . وانى أرجح ان آير حين ذهب الى عدم اختلاف معنى الالفاظ التالية « واقع » ، « وقائع » ، « خبرة » ، انما كان يفرض بذلك المعنى الواسع لهذه الالفاظ فى حالة مقارنتنا اياها بالعبارات التى نقولها أو بالأحكام التى نصدرها عما هو موجود فى الخارج . فاذا قلت مثلا العبارة التالية : ان الكتاب على يمين المصباح - كانت هذه العبارة مطابقة لما هو موجود فى الواقع الخارجى من اشياء مترابطة على هذا النحو ، أو كانت مطابقة للواقعة الذرية المكونة من شيئين هما : الكتاب ، والمصباح . وقد ارتبطا بعلاقة مكانية هى علاقة على يمين ، أو كانت مطابقة لما يقع فى خبرتنا من معطيات حسية معينة عن هذا الواقع .

دور الخبرة الحسية

لكن الا نفهم من ذلك كله أن التحقق ، بمعنى المطابقة بين الكلام الذى يقال وبين الحالة التى توجد عليها الأشياء فى الواقع لا يمكن أن يتم الا بالخبرة والتجربة الحسية ؟ هذا مما لا شك فيه .

ولكن هل الخبرة الحسية واحدة لدى كل الناس ازاء الواقع المدرك نفسه ؟

بمعنى آخر ، لو اننا حاولنا التحقق - انت وانا - من معنى عبارة معينة بالرجوع الى الواقع لنتثبت من مطابقتها اياه واتفاقها معه ، فهل تكون خبرتى بالواقع هى خبرتك نفسها به ؟

قد يقول البعض أن هذا سؤال واضح بديهى لا يحتاج الى مناقشة ، فمما لا شك فيه أن خبرتنا واحدة طالما اننا نرى أو ندرك شيئا واحدا . فنحن اذا اردنا أن نتحقق من العبارة التالية « القلم على يمين الكتاب » فمما لا شك فيه أن كلينا سيرى القلم والكتاب ، ويدرك أن الأول على يمين الثانى .. وهذا يعنى أن ما يقع فى خبرتى هو ما يقع فى خبرتك . لكن هذا الرأى لا يوافق عليه بعض الفلاسفة من ذوى النزعة المثالية . اذ كيف أتأكد من أن ما يقع فى خبرتى هو ما قد وقع فى خبرتك ؟ بأن ينقل أحدنا خبرته الى الآخر . لكن الخبرة شىء شخصى دائما على حد تعبير الفيلسوف المثالى المعاصر **چوزيا رويس** ، ولذا فهى بالتالى مما لا يمكن نقله من شخص الى آخر ، وكل ما يمكن نقله عبارة عن صورة لغوية تكون بمثابة الاطار الذى نحمل فيه هذه الخبرة بفرض اظهارها . وعلى ذلك فالعبارات التى نقولها لا تنقل الى الغير الا وصفا للخبرة ، بينما الخبرة نفسها لا تنتقل ، كما أنها لا يمكن التعبير عنها تعبيرا كاملا .

ان هذا الاعتراض ليس غريبا عن الفلسفة ، **فأغلب الفلاسفة من المثاليين ينتهون الى هذه النتيجة ، وهى أن ينعزل الانسان فى حدود خبرته ، فيضيق العالم عليه ويصبح مكونا مما يقع فى خبرته هو وحده ، ويعلن ان « العالم هو عالمى » كما فعل ڤتجنشتين فى رسالته المنطقية الفلسفية ، وهو نفس التعبير عن معنى الأنا وحدية (أو الأنانة Solipsism) الذى ذهب اليه بركلى من قبل فى قوله المعروف بأن « الوجود هو الادراك » . هذه هى النهاية المؤسفة التى ينتهى اليها بعض من يؤمنون بمبدأ تحقيق المعانى من الفلاسفة ذوى الميول المثالية مثل ڤتجنشتين وغيره على الرغم من البداية التجريبية الواقعية التى يبدأون بها فلسفتهم . وهى نهاية مؤسفة لأنها تقف بالانسان عند حد خبرته ، وتحكم عليه بعدم امكان نقلها الى غيره أو التعرف على خبرة هذا الغير . تحكم عليه بالعزلة الفكرية والجمود ، الأمر الذى يعطل تقدم التفكير العلمى القائم على أساس المشاركة وتبادل الخبرات والملاحظات والنتائج بفرض تطويرها وافتراض الفروض الجديدة منها التى تؤدى بدورها الى نتائج وخبرات جديدة أكثر وأكثر .**

هل معنى هذا أن مبدأ التحقق مبدأ فاسد لأنه ينتهى بنا الى هذه العزلة الفكرية ؟ أليست هذه بالنتيجة اللازمة عن القول بمبدأ التحقق . وليس معنى أن ينتهى بعض المفكرين الى نتيجة معينة من مبدأ ما ، أن يكون المبدأ نفسه باطلا ، بل قد يعنى أيضا امكان وجود الخطأ فى استدلالهم هذه النتائج .

فليس من الضرورى أن تنتهى فكرتنا عن التحقق الى معنى الأنا وحدية ، فمن الممكن أن نتحقق جميعا من العبارة الواحدة - وذلك بمطابقتها للواقع - طالما أن ما يقع فى خبرتى مشابه أو مماثل لما يقع فى خبرتك . وليس يعنينا فى كثير أو قليل ما اذا كانت خبرتى هى خبرتك نفسها ، أو انها تختلف عنها اختلافا يسيرا طالما انها قد تلونت بالوان كهفك اذا جاز لنا أن نستخدم معنى الكهف على النحو الذى ذهب اليه **فرانسيس بيكون** . فمما لا شك فيه اننا حين نريد تحقيق قضية ولتكن « القلم على يمين الكتاب » ، فعلينا أن ننظر الى الواقع لنرى ان كان القلم موجودا بالفعل على يمين الكتاب أو لم يكن . وفى هذا لن يختلف اثنان فى ادراكهما للأشياء الموجودة فى الواقع الخارجى وللحالة التى توجد عليها هذه الأشياء فيه . لكن كيف يكون الحال اذا لم يكن فى استطاعة الانسان أن يحقق ما يسمعه من عبارات ، على الرغم من كونها متعلقة بأمور الواقع ؟

يقول آير اننا يجب أن نفرق بين نوعين من العبارات ، عبارات قابلة للتحقيق ، وعبارات غير قابلة للتحقيق . العبارات الأولى هى العبارات التجريبية التى تتناول الواقع الخارجى ، والعبارات الأخرى هى العبارات الميتافيزيقية التى لا تتكلم عن الواقع الخارجى ولا تتناوله بحكم أو بآخر . ولقد خصص آير - وهو من أشد المتحمسين لمبدأ تحقيق المعانى - جزءا كبيرا من كتابه « اللغة والصدق والمنطق » للدفاع عن هذا المبدأ ، منتهيا فيه الى التفرقة بين نوعين من التحقق : التحقق العملى ، والتحقق من حيث المبدأ - فيقول فى كتابه المذكور (من الواضح اننا جميعا نفهم ، وفى حالات كثيرة نعتقد فى صحة قضايا ، لم نبدأ ولم نخط خطوة واحدة فى سبيل تحقيقها . وكثير من هذه القضايا هى مما يمكن التحقق منه



اذا ما بذلنا شيئا من الجهد . لكن يتبقى لدينا عدد من القضايا ذات الدلالة ، وتتعلق بأمور الواقع ، الا اننا لا نستطيع ان نحققها حتى لو اردنا ذلك ، وهذا راجع الى نقص الوسائل العلمية التى تمكننا من أن نضع أنفسنا فى الموضع الذى يتيح لنا القيام بهذه الملاحظات . والمثل على هذه القضايا القضية القائلة بأن « هناك جبالا على الوجه الآخر للقمر » (ضرب آير هذا المثل حين كان الوجه الآخر للقمر محجوبا ، وذلك قبل أن تدور حوله الأقمار الصناعية وتصوره من كل جوانبه) .. فانا لا أستطيع أن أقرر الأمر بالملاحظة الفعلية ، الا اننى من الناحية النظرية أعرف ما هى المشاهدات التى أتوقع أن اشاهدها لو أتيحت لى الفرصة العملية لذلك .

ولذا فاننى أقول ان هذه القضية تكون قابلة للتحقيق من حيث المبدأ ، على الرغم من كونها غير قابلة للتحقيق عمليا ولذا فهى بالتالى قضية ذات معنى ..) ومن الطريف هنا ان آير كان بمثابة من يتنبأ بامكان الوصول الى القمر والتقاط صور متعددة للجانب المظلم منه .

نقد مبدأ التحقق

هذا ولقد تعرض مبدأ تحقيق المعانى للنقد الشديد ، حتى من بعض من يقبلونه من الفلاسفة الوضعيين ، فنجد ان **فريدريش فايزمان** الفيلسوف الوضعى المنطقى المعاصر يذهب — على الرغم من قوله بفكرة تحقيق القضية بمقارنتها بالواقع الخارجى — الى اننا ننتهى دائما الى الشعور بان هناك نقصا فى هذا المبدأ . اذ أننا لا نكاد نعثر على تعريف واحد يعرف أى حد تجريبى ، ويكون تعريفا جامعا يحصر كل الامكانات ، وذلك « لأن كل وصف تجريبى يمتد دائما فى أفق مفتوح ملىء بالامكانات » ، وكلما اصطنعنا الدقة فى الملاحظة ، وجدنا ذلك الأفق وقد ازداد اتساعا ، ومن ثم يتعذر علينا أن نعقد مقارنة وثيقة بين القضية التى تقال وبين الواقع الخارجى الذى لم تستنفد ملاحظاتنا له كل امكاناته . وقد عبر فايزمان عن هذا المعنى فى مقال له بعنوان **« القابلية للتحقق »** بقوله (ان النتيجة هى ان نقص مبدأ التحقق قائم على اساس نقص تعريفاتنا للحدود التى نحققها فى عبارات اللغة ، وأن نقص التعريف يرجع الى نقص الوصف التجريبى) . لكن هل يمكننا أن نستكمل هذا الوصف التجريبى بغير رجوعنا الى الواقع ؟ وهل يلزم عن وجود النقص فى الوصف التجريبى ، أن يكون هناك نقص فى مبدأ التحقق ؟ لا . بل اننا لا يمكننا أن نستكمل وصفنا التجريبى للواقع الخارجى على الاطلاق ، والا كنا قد بلغنا الحد النهائى لعلمنا بالواقع ولأصابنا الجمود ، بل والغرور بأننا علمنا كل شىء عن الواقع الخارجى واحطنا بكل دقائقه وتفاصيله (وهذا ما لا يتفق وتطور بحوثنا العلمية ، فكلما ازدادت دقة الآلات التى نستخدمها ، استطعنا أن نعرف من التفاصيل ما هو أكثر وضوحا ، ومن ثم كان باستطاعتنا ان نطور من النتائج التى عرفناها من قبل ، أو ان ننسخها نسخا بنتائج جديدة قابلة هى بدورها لأن تنسخ لو استطعنا أن نلاحظ الواقع ونخضعه لتجاربنا بشكل أكثر دقة .

وهناك اعتراض غالبا ما يوجه الى مبدأ التحقق ، وهو بالرغم من انه اعتراض شكلى الا انه صادف استحسانا بل وقبولا لدى الكثيرين . **ويتلخص هذا الاعتراض فى القول بأن مبدأ تحقيق المعانى ذاته يحتاج — لكى يكون صادقا أن يكون هو نفسه مما يمكن تحقيقه .** بمعنى آخر اننا لو وضعنا مبدأ التحقق فى شكل العبارة التالية : « ان كل قضية تجريبية يلزم لكى تكون قضية ذات معنى ، أن تكون قابلة للتحقيق بمقارنتها بالواقع » ، أو فى الصيغة التى أوردها آير (ان ما يحدد صدق أو كذب القضايا التجريبية هو اتفاق هذه القضايا أو اختلافها مع الواقع) ، لما وجدنا فى الواقع الخارجى ما يقابل هذه العبارة حتى نحققها باستخدامنا لمبدأ التحقيق نفسه .

ولقد فطن آير الى هذا النقد ، فنراه يقول فى مقال له باسم ((**جماعة فينا**)) (ان هناك حجة مشـــهورة يستخدمها الذين يدافعــــون عن الميتافيزيقا ضد هجوم الوضعيين المنطقيين ، وهى ان مبدأ التحقق نفسه غير قابل للتحقيق . . ومن الطبيعى الا يكون قابلا للتحقيق ، فقد وضع هذا المبدأ كتعريف لا كتقرير تجريبى للواقع) .

ما معنى هذا الكلام ؟

معناه ان العبارات التجريبية وحدها هى التى يمكن المقابلة بينها وبين الواقع الخارجى ، أما مبدأ التحقق ، فهو ــ مع وضعه فى أى من الصـــياغتين السابقتين ــ لا يعبر عن الواقع الخارجى ولا يتكلم عن حالة الأشـــياء فيه أو يتناولها بالتحليل أو بالوصف ، انما هـــو يتكلم عن العبارات وكيفية المقابلة بينها وبين الواقع . انه لا يرسم لنا صورة الواقع الخارجى على نحو أو آخر حتى يتسنى لنا أن نطابق بينها وبين هذا الواقع ، انما هو تعريف للمنهج الذى يجب اتباعه لمعرفة صدق أو كذب القضـــايا التجريبية التى تتكلم عن الواقع بشكل أو بآخر . ولذا كان من المستغرب لدينا أن يحاول بعض الفلاسفة ابطال هذا المبدأ على أساس انه هـــو نفسه مما لا نستطيع تحقيقه .

مبدأ التحقق وقضايا الميتافيزيقا

مما سبق يتضح أن مبدأ التحقق يساعد على تقدم التفكير العلمى طالما أنه يجعلنا نتثبت من صدق العبارات والقضايا التى نقولها عن الواقع بمطابقتها لهذا الواقع الذى هو دائما موضـــوع العلم (أما فى مجال الفلسفة ، فقد ترتب عـــلى هذا المبدأ نتائج غاية فى الأهمية والخطورة فى الوقت نفسه . . فلقد ذهب الوضعيون وكذا بعض التحليليين الى أن كل العبارات الفلسفية ، وخاصة تلك التى تتعلق بالميتافيزيقا ، هى مجرد أقوال خالية من المعنى ــ أو هى على حد تعبير فتجنشتين مجرد لغو ــ لأنها لا تقبل التحقيق ، ســـــواء من الناحية العملية أو حتى من حيث المبدأ .

اقد يتســـاءل البعض فيقول « ولماذا تكون قضايا الميتافيزيقا خالية من المعنى ؟ بل ولمـــاذا نطابق عليها مبدأ التحقق ؟ » أن مبدأ التحقق ينطبق على القضايا التجريبية التى تتكلم عن الواقع الخارجى بينما لا تتناول قضايا الميتافيزيقا ما هو موجود فى الواقع بقدر ما تتناول موضوعات مفارقة له ، متعالية عليه .

فليقل الفلاسفة الميتافيزيقيون ما يشاؤون من قضايا تتكلم عن الجوهر أو المطلق أو الزمان اللامتناهى أو الوجود الكلى أو عن العدم الى غير ذلك من موضوعات لا تتصـــل بالواقع الخارجى مباشرة ، فهذا مما لا ينطبق عليه مبدأ تحقيق المعانى الذى ينصرف الى تحقيق القضايا التجريبية . **فالفكر الانســـانى فكر حر طليق وليس من الضرورى أن يرتبط فى كل ما يقـــوله بقضايا تتناول الواقع .**

وليستخدم الفلاســـــفة الوضعيون مبدأ التحقق فى التأكد من صدق أو كذب العبارات التجريبية التى لا تتكلم الا عن الواقع . فلهذا اللون من العبارات مجاله ، وللون الآخر مجـــال آخر . الأول مجاله مختلف عن الواقع والثانى مجاله فى الواقع . وبدلا من أن يكون هناك صراع بين الاتجاهين ، ليكن هناك تكامل بينهما . الأول يشبع حاجة الانسان الى التطلع وراء الواقع الذى يحياه ، والآخر يشبع حاجة الانسان الى معرفة هذا الواقع بشكل أكثر دقة . الأول يشبع حاجة الانسان الى التطلع الى السماء بحثا عن الحق والجمال والمثل العليا ، والآخر يشبع حاجة الانسان الى التزود بالعلم الحقيقى .

قد يكون هـــذا التساؤل صحيحا وكذا ما ترتب عليه من نتائج ، لو أن هناك فصـــلا كاملا بين الميتافيزيقا وبين الواقع الخارجى على ذلك النحو . ولكن الميتافيزيقا ليست منفصلة عن الواقع بل هى مرتبطة به بل ومباطنة له اذا جاز لنا أن استخدام هذا التعبير . فهى وان كانت تبحث فيما وراء الطبيعة الا أن البحث فيها مرتبط بالطبيعة ، فالبحث مثلا فى الوجود الكلى ــ أو فى الوجود من حيث هو كذلك ــ مرتبط بادراكنا للموجودات المفردة ، وهذا ما يتضح فى أبحاث بعض الفلاســـــفة الوجوديين المعاصرين الذين ربطوا بين وجود الذات ووجود الآخرين ووجود الوجود . كما أن البحث فى الجوهر كذلك مرتبط بالواقع على أساس انه مـــا يوجد فى مقـــابل الاعراض فى الأشياء أو ما يختفى وراءها . . الخ .

هذا ولا يزال الصراع بين هذين الاتجاهين يمثل أهم سمة يتسم بها الفكر الفلسفى المعاصر ، الاتجـــاه الوضعى العلمى الذى يحاول رد كل عبارة من العبارات الى الواقع اما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مستخدما فى ذلك مبـــدأ تحقيق المعـــانى ، والاتجاه الميتافيزيقى الذى لا يمكن تحقيق قضاياه ــ حتى ولو من حيث المبدأ ــ على الرغم من انها تتناول الواقع فى زعم أصحابها .

عزمى اسلام



مارينا فلادى
بطلة فيلم
« أعرف عنها أشياء »

الحياة الجديدة كما يراها
جون لوك جودار

● **مأساة بن بركة فى فيلم فرنسى .**

● **الاعلان هو أهم ظاهرة فى الحياة الحديثة .**

● **التليفزيون هو أخطر أدوات التعبير فى العصر الحديث .**

● **« الجرائد التليفزيونية » فكرة جديدة من فرنسا .**

فى استوديوهات فرنسا يجرى الآن تصوير فيلمين يقوم باخراجهما فى وقت واحد الفنان الطليعى المعروف وصاحب المواقف الفنية المشهورة **جون ـ لوك جودار** .

والفيلمان هما « **أعرف عنها أشياء** » مع النجمة الصاعدة مارينا فلادى و « **صنع فى U. S. A** » مع الموهبة الجديدة آنا كارينا . ومارينا فلادى هى التى قامت بدور البطولة فى فيلم **آلان ـ روب جرييه «قطار أوروبا السريع» أما آنا كارينا فهى النجمة التى** ارتبط اسمها بمأساة فيلم « **الراهبة** » حيث قامت بدور سوزان فى الفيلم الذى حكم عليه بالسجن .

يقول جودار ان الفيلمين لا علاقة لأحدهما بالآخر ، فالموضوع مختلف وأسلوب المعالجة مغاير .. كل ما يربط بينهما هو التناول الجديد للحياة الجديدة .. ويقصد جودار بالحياة الجديدة ،

الطريقة الأمريكية التى يعيش بها الفرنسيون .

وعندما يقدم جودار على اخراج فيلمين فى وقت واحد انما يشبه قائد الأوركسترا الذى يقود سيمفونيتين فى الوقت نفسه ، يدفعه الى ذلك شعور بالعظمة يقابله على الوجه الآخر رغبة فى التحدى .. العظمة فى انه يستطيع ان يفعل (شيئا جريئا) والتحدى لكل قرارات الرفض والمنع .. والسبب المباشر هو فيلم « **الراهبة** » وما وقع له من احداث وما سببه من خسائر ..

طلب **جورج دو بورجار** من جون - لوك جودار أن يعد له فيلما بأسرع ما يستطيع يعوضه عن الخسائر التى ترتبت على قرار منع انتاجه الأخير .. وهو فيلم « الراهبة » .. وقد لجأ **بورجار** الى **جودار** لايمانه بأن هذا الفنان هو أعظم المخرجين جرأة واكثرهم سرعة .. ذلك لأن جودار لا يلتزم بسيناريو مكتوب بقدر ما يعتمد على الارتجال فى أثناء الاخراج ..

هذا الارتجال هو حصيلة التفكير المستمر والعمل الدائم والقائم اساسا على التركيز .. فى الأحلام ، وفى تناول الطعام ، وخلال القراءة ، وفى أثناء الحديث ! .

كان جودار يعمل فى فيلم « أعرف عنها أشياء » ولم يكن يفكر فى فيلم آخر غيره .. فلما طلب منه المنتج المفترى عليه فيلما بأسرع ما يستطيع ، تراءى للمخرج الجرىء ان يقدم مأساة بن بركة فى فيلم سينمائى : فقرر على الفور أن يجعل هذه المأساة موضوعا لهذا الفيلم السريع ، كما قرر على الفور ايضا ان تلعب دور البطولة فيه بطلة « الراهبة » نفسها آنا كارينا .

تخيل جودار أن فيجون ، قاتل بن بركة ، لم يمت وانما لجأ الى الريف ليختفى هناك .. ومن هناك بعث برسالة الى صديقته لتلحق به فى عنوان حدده لها .. وعندما تصل الصديقة الى المكان المحدد تجد ان فيجون قد مات . مات بالفعل .

ولقد عمل جودار على احالة الأحداث الحقيقية فى فيلمه الى عام ١٩٦٩ أى بعد انتخابات مارس المقبل بعامين وغير اسم فيجون الى **بوليتزر** .

وفى الفيلم لا نعرف لماذا مات بوليتزر هذا ، وتظل صديقته تبحث عن السبب فى موته محاولة اكتشاف كل ماضيه . وهكذا تعرف من خلال بحثها انه كان رئيسا لتحرير احدى الجرائد اليومية الكبرى بباريس والتى كانت تهتم اهتماما خاصا باختطاف بن بركة ومقتله . أما هى فقد كانت تعمل مخبرة صحفية فى الجريدة نفسها . ودفعها الحب الى أن تعمل مخبرة خاصة . ثم عملت مع شبكة من البوليس . وانتهى بها الأمر الى الرغبة فى كتابة موضوع عن مقتل بن بركة .

وهكذا نجد أن جودار اراد ، نتيجة للسرعة المطلوبة منه ، ان يقدم عملا بسيطا يروى حكاية ذات احداث متسلسلة .

وهذه هى أول مرة يقدم فيها جودار حكاية للسينما ، فهو لا يعرف كيف يروى حكاية لأنه اعتاد أن يركز فى كل مرة ويخلط بين كل الأشياء ليقول كل ما يريد ان يقوله دفعة واحدة . وان كان قد احترم خيط التسلسل فى هذه « **الحدوتة** » فهو لم يستطع ، على الرغم من ذلك ، الا ان يضع تلك « **الحدوتة** » فى اطار اجتماعى .. هذا الاطار الاجتماعى جاء مصبوغا بالصبغة الأمريكية البحتة .. ومن هنا جاء أيضا عنوان الفيلم : **صنع فى** U. S. A.

أما الفيلم الثانى فأكثر طموحا من الناحية الفنية ومن الناحية الفكرية كذلك . فهو فيلم تسجيلى من الدرجة الأولى يصور الحياة الجديدة فى باريس ، وهو بحث خالص عن مظاهر هذه الحياة وخباياها وما وراءها من دوافع . فالتحول الذى يسود حضارة اليوم وفكرها المعاصر هو تحول ضخم وعظيم والفنان الحقيقى هو الذى يبحث عن كنه هذا التحول ولا يكتفى بنقله أو وصفه أو تصويره

ج . ل . جودار



كما هو فى الواقع ، وهـــذا ما فعله جودار فى فيلمه الذى يبدأ بتعليق . فى أثناء هـــذا التعليق نشاهد قطاعات عريضة من العمال وهم ينشـــدون ويقومون بمتطلبات العيش . ويتساءل المعلق ، أو جـودار نفسه ، عما اذا كان مصيبا فى استخدام كلماته وعما اذا كان موفقـــا فى اختيـــار زوايا لقطاته .. ولماذا اختـــار هذا الشىء ليعبر عن هذه الفكرة ولماذا لم يختر شـــيئا آخر ليعبر عن نفس هذه الفكرة .. وهكذا يتســـاءل المعلق حتى ينجح فى اشراك المشاهد معه فى التفسير والتحليل والانتهاء الى نظرة خاصة وفكرة عامة طوال مشاهدة الفيلم .

والجدير بالذكر أن ما يعرفه (عنها) من أشياء ، لا يعنى مارينا فلادى ولكن مدينـــة باريس .

ان جودار يحلم بأن يصبح يوما مديرا « للمصنفات » فى فرنســـا : فهو يؤكد أن كل أفلامه تصور موقف الدولـــة الحالى وعلاقاتها القائمة .. ويرى أن فيلم « **الجنـــدى الصغير** » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزارة الاستعلامات وأن فيلم « يحيا حياته » كان ينبغى أن يتلقى اعانـــة من الشئون الاجتماعية وأن فيلم « بيير و المجنون » كان ينبغى أن يتلقى اعانة من وزارة الثقافة وأن فيلم « مذكر مؤنث » كان ينبغى أن يتلقى اعانـــة من ميسوف وزير الشباب .

ولكن لماذا يتكلم جودار عن المساعدات المادية ؟ .

يقول جودار أنه اذا خير بين ديكتاتورية المال والرقابة السياسية فانه يفضل الرقابة السياسية .

وثمة شىء آخر من الأشياء التى تسبب المضايقات لجودار وهو الاعلان .. فالاعـــلان يســـيطر ســـيطرة كاملة على الحياة الحديثة ويسمح لنفسه بما لا يسمح به لكافة أوجه النشـــاط الأخرى من فنون وآداب وسياسة . فكل ما هو محرم على غيره مباح له ! .

ويقصد جودار بالمحرم او الممنوع (**الجنس**) .. فحديث الجنس غير مكفول فى فرنســا .. ومن الصعوبة بمكان التحدث عن الجنس فى السينما بتلك الحرية التى يتناوله بها علماء النفس .. وقد حاول جودار فى فيلم من أفلامـــه أن يختبر هذه الظاهرة او يؤكدها لنفسه ولغيره على الأقـــل ؛ فجمع الاعلانات الجنسية التى تنشر فى الصحف والمجـــلات وعلى اغلفة بعض الـــكتب كما جمع (الأفيشات) التى تلصق على الجدران وصـــبها جميعا فى قالب سيناريو بطريقة مترابطة بحيث تشكل فى النهاية مشاهد سينمائية أو « فيلم » .. وهنا تدخلت الرقابة وكادت تلغى الفيلم كله ولكنها اكتفت بحـــذف معظمه .. **فماذا**

حذفت بالتحديد ؟ حذفت الاعلانات .. الاعلانات المسموح بها كنشاط فردى بعيد عن السينما !.

والواقع ان جودار لا يقصد بالجنس ، المشاهد الفاضحة المثيرة ، ولا الكلمات الخارجة الجارحة .. فهو يحترم حتى القبلة باعتبارها ارق تعبير عن الحب ، الحب الذى هو اقدس رباط بين كائنين .. ولما كانت القبلة شيئا خاصا وسلوكا شخصيا فهو يرى انها يجب ان تظل سرا لا يطلع عليه أحد ، وبالتالى فان تصوير مشهد قبلة على الشاشة امر يمقته جودار .. ولم يقدم عليه الا مرة واحدة بعدها لم يكرره على الاطلاق .

اما الجنس فى نظر جودار فهو كالحب ، غريزة تستحق الدراسة والتصوير .. فالعجب كل العجب أن يكون الحب نوعا من الخيال ومع ذلك يسبب انواعا من الراحة والألم .. كذلك فان الجنس الذى هو طاقة حسية يسبب أنواعا من السعادة والاكتئاب .. وما يحاوله جودار فى افلامه هو نفسه ما حاوله بروست من قبل ، خلال ثلاثين عاما ، فى ثمانى مجلدات ؛ **محاولة التعرف على كنه العلاقة بين الحب والجنس والعلاقة ، من خلال كل منهما ، بين الروح والجسد .**

وكما بحث بروست عن الحب والجنس ، يبحث جودار عن الحياة ، وبنوع خاص الحياة الحديثة المعاصرة .

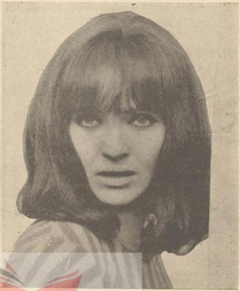
لهذا نجد ان جودار وهو على وشك الانتهاء من فيلميه الثانى عشر والثالث عشر يشعر بأنه لم يقدم فى السينما الحديثة شيئا ملتزما عن الحياة المعاصرة .. **وهو اذ ينتابه هذا الاحساس « الفيرى » يفكر جديا فى هجر فرنسا الى حيث يجب أن يعيش الفنان ليرى بنفسه الظلم الواقع على أخيه الانسان .. فى كوبا .. فى فيتنام .. فى جنوب أفريقيا .. ولكنه يعود فيتدارك أنه يستطيع أن يخدم هذه القضايا الانسانية ، وكل قضايا الانسان من خلال أفلامه التى يخرجها فى فرنسا . فقد أثبتت فرنسا أنها البلد الوحيد أو أنها على رأس البلدان المتحررة التى تناصر الانسان أينما وجد حتى فى فرنسا نفسها وحتى اذا كانت فرنسا نفسها هى الظالم !**

ويشير جودار الى اهمية التليفزيون باعتباره أداة من اخطر ادوات التعبير فى العصر الحديث . ويحلم بأن تعمم فكرة « **الجرائد التليفزيونية** » بحيث يكون لكل جريدة او مجلة ساعات ارسال تليفزيونى خاصة بها ، تقدم فيها بالصورة والصوت ما تقدمه على صفحاتها بالكلمات . وبالفعل تقدم فى الوقت الحالى جريدة « **فرانس ــ سوار** » ساعتين كل يوم وتقدم مجلة « **نوفيل أوبزرفاتور** » ثلاث ساعات كل يوم خميس .

ان التليفزيون فى فرنسا سلاح من أسلحة السلطة بينما يعتبر فى الولايات المتحدة سلاحا من أسلحة أصحاب رؤوس الأموال وفى كلا الحالين لا يمكن لحرية التعبير أن تتخذ مجراها الطبيعى ، وهذا ما يقلل من أهمية هذه « الجرائد التليفزيونية » التى تحمس لها جودار . وقد قام كثير من النقاد بعقد مقارنات عديدة بين الجريدة والمجلة المطبوعتين وبين شكلهما التليفزيونى ، فوجدوا انهما لا تستطيعان تقديم كل ما تنشرانه .. وهذا يرجع الى ما تسمح به الرقابة التليفزيونية وما لا تسمح به .

ولهذا فان دور السينما اليوم يتمثل فى تقديم كل ما يجرى فى الحياة اليومية وكل ما يمسها من قريب او بعيد بحيث يصبح الفيلم السينمائى ، كجريدة السينما ، مجلة أو صحيفة أو تليفزيون !

وكما يشير جودار الى أهمية التليفزيون فى العصر الحديث ، يثير قضية من أهم قضاياه وهى المثل التليفزيونى وتفرغه ثم علاقة هذا المثل بالسينما ، والفارق بين ممثل التليفزيون وممثل السينما والاذاعة والمسرح .



أنا كارينا

يقول جودار ان كل الممثلين هم فى الحقيقة اطفال مرضى ومزعجون وهم فى حاجة دائمة الى الرعاية والعناية والتوجيه فهم يعانون من قصور فى التعبير عن انفسهم .. انهم كالأطفال الذين يريدون أن يتكلموا فور ولادتهم ، وعندما يعجزون عن ذلك يستعيرون تعبيرات غيرهم . وهذا هو الفارق بين الممثل والمؤلف ، فالممثل يستخدم أو يردد التعبيرات التى خلقها او استحدثها المؤلف .

فاذا كان هذا هو حال الممثل بصفة عامة ، فان الممثل التليفزيونى اقل قدرة على التعبير من ممثل السينما بصفة خاصة ، ذلك ان ممثل التليفزيون جديد على هذا الجهاز الساحر وطبيعته ، أو أن الجهاز هو الجديد عليه .. **فهو لم يختبر الأرض الجديدة ، التى تختلف عن الأراضى القديمة الأخرى : السينما ، المسرح ، وحتى الاذاعة ، اختبارا يكفل له الفهم الكامل الواعى لطبيعة هذا الجهاز التى تختلف تماما عن مجالات التعبير السابق ذكرها ..**

ويرى جودار أن ممثل التليفزيون لابد وأن يكون متفرغا له ، كما يجب أن ينشأ منذ البداية نشأة تليفزيونية .. حتى يكون هناك الممثل الجديد للجهاز الجديد ..

ولا يجب ان ننسى الاشادة بقدرة الممثل المسرحى عمن عداه من الممثلين وان كانت السينما او الاذاعة تتطلبان مميزات وامكانيات وطاقات قد لا تتوافر فى ممثل المسرح ، والعكس صحيح !

ويختلف جودار مع روبير بريسون الذى لا يعتقد فى امكان وجود الممثل المحترف الجيد .. ويؤكد أن خلق الممثل الجيد متوقف على المخرج الجيد .

ان ما يطبقه جودار فى فيلميه الأخيرين اللذين تكلمنا عنهما فى البداية هو صلب قضية السينما اليوم . فالسينما الأميركية قد أعلنت افلاسها الفنى .. هذا على الرغم من أن السينما الروسية تحاول ان تقلد هوليود فى الوقت الذى لم يعد عند هوليود شىء تقدمه . ان السينما تعيش الآن فى عالم مغلق والدليل على ذلك هو أن السينما هى التى تغذى السينما بمعنى انها لا تتغذى ، كما هو المفروض ، من الخارج .. فهى تقلد نفسها وتكرر نفسها .. وهى بعد أن تخطت عصر التكوين وعصر التقليد تعيش اليوم عصر التصدع .. وما ينبغى أن تفعله السينما هو أن تعود الى الحياة .. ولكن الى الحياة الحديثة وبنظرة عذراء .. أى نظرة جديدة !

فتحى العشرى

فكر اشتراكى

ليبرمان الاقتصادى الاشتراكى

زار العلامة **أفسى ليبرمان** — أخيرا — الجمهورية العربية المتحدة بدعوة من جامعة القاهرة . ولقد القى بهذه الجامعة محاضرة ، وتلتها عدة لقاءات مع هذا العالم الاقتصادى الكبير الذى غدت آراؤه موضع نقاش حاد فى المجامع العلمية والسياسية ، فى العالمين الاشتراكى والرأسمالى على السواء .

المناخ الاقتصادى العام

ويقتضى الباحث فى دور الأستاذ **ليبرمان** فى دنيا الفكر المعاصر ، ان يلقى نظرة عامة على الاقتصاد السوفييتى . وهنا تطفر الى الذهن الحقائق التالية :

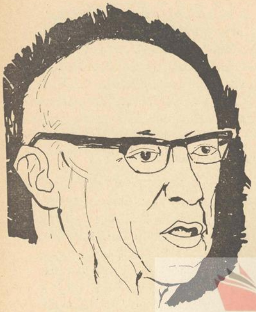
(أولا) — تأخر الاقتصاد الروسى ابان العهد القيصرى — وخاصة الجانب المتصل بالصناعة وبصفة اخص الصناعات الثقيلة — تأخرا مروعا. فلم تكن روسيا — وقتئذ — تحوز شيئا من مقومات الصناعة الحديثة . فكانت دولة متخلفة ، بكافة ما تحمله هذه الكلمة من معان . سواء فى المجال السياسى ام الاقتصادى أم الثقافى .

(ثانيا) — وبالاضافة الى تخلف الاقتصاد الروسى فى العهد القيصرى ، فلقد مزقت الحرب العظمى الأولى ثم الحرب التى نشبت ضد أعداء النظام الاشتراكى ؛ مزقت هذه الحروب هذا الكيان الاقتصادى الواهى ..

(ثالثا) — وتحت ضغط الظروف القاهرة ؛ اضطرت الحكومة الاشتراكية الجديدة طوال أعوام ١٩٢١/١٩٢٨ الى اعتناق ما يعرف فى التاريخ الاقتصادى ب « **السياسة الاقتصادية الجديدة** » .

(رابعا) — شرعت البلاد بعد ذلك فى تنفيذ مشروعات التخطيط القومى فى ظل ظروف غير مواتية . واتجهت غاية التخطيط الى كفالة غرضين .

الأول — انشاء الصناعات الثقيلة من العدم — تقريبا — وتنفيذ برنامج واسع النطاق لكهربة الاتحاد السوفيتى .



فــؤاد محـمد شـبـل

الثانى – قيام الاستغلال الزراعى على اساس نظام المزارعة الجماعية .

ولقد نجحت سياسة تعبئة موارد البلاد للنهوض باقتصادها القومى – ولا سيما الصناعات الثقيلة – نجاحا بعيد المدى . وعلى الرغم من تعطل حركة التقدم الاقتصادى بسبب الحرب العالمية الثانية ثم الاتجاه الى راب ما صدعته الحرب من بنيان الاقتصاد القومى ، **فلقد أمكن للنظام الاشتراكى المضى قدما فى طريق التقدم السريع .**

فبينما بلغ متوسط الزيادة السنوية فى الدخل القومى خلال اعوام ١٩٥٠/١٩٥٨ حوالى ٩ر١٠٪ فى الاتحاد السوفييتى ، بلغ فى نفس المدة ٥ر٢٪ فى الولايات المتحدة . وبلغ هذا المتوسط خلال الأعوام ١٩٥٩/١٩٦٤ حوالى ٧٪ فى الاتحاد السوفييتى ، وبلغ ٥ر٤٪ فى الولايات المتحدة . وبلغ متوسط الزيادة العامة فى الانتاج فى الاتحاد السوفيتى : ١٢٪ و ٧ر١٠٪ و ٢ر٪ خلال السنوات ١٩٥٠/١٩٥٨ و ١٩٥٦/١٩٥٩ و ١٩٥٩/١٩٦٤ على التوالى . ويرد هبوط النسبة فى الحالة الأخيرة ، الى الكوارث التى حلت بالزراعة .

مشكلات الانتاج الكبير :

بيد ان النجاح العظيم فى ميدان الانتاج – ولا سيما فى مجال الصناعات – قد جلب معه طائفة من المشكلات . ذلك لأن التنظيم الاقتصادى القديم قد جاوز مداه . فانه باتجاهه بكلياته صوب كفالة التصنيع السريع ، لم يتواءم مع الأغراض المعقدة المتصلة بتوافر الكفاية فى القاعدة الصناعية التى تولى التنظيم الاقتصادى ابرازها الى الوجود . وهذا ما عبرت عنه تلك الكلمات التى طالعتنا بها مقدمة مشروع السنوات الخمس الجديد .

« نشا خلال السنوات القليلة الماضية تباين خطير بين حجم الانتاج الذى يتزايد فى سرعة فائقة ، وبين أساليب التخطيط والادارة الاقتصادية ونظام الحوافز الفردية من الناحية الأخرى » .

ولم تتوان الصحافة السوفييتية عن توجيه انتقاداتها الى ما لمسته من عيوب تطبيق « نظام الخطة » بالنسبة لطائفة من الحالات . ثم اتسع مجال النقد فأصبح ينصب على القضايا الأساسية للخطة نفسها . وأفسحت الصحافة السوفييتية صفحاتها للدراسات البناءة للتنظيم الاقتصادى السوفييتى . فكان ان ثار جدل عميق يتصل باهداف التخطيط ومبادئه وطرائقه .

ولقد برزت من خلال احتدام المناقشات مدرستان فكريتان رئيسيتان .

الأولى ـ تعتقد بضرورة استغلال التقدم التكنولوجى الرائع ـ الذى احرزه جهاز التقدير والتقويم ـ فى تجميع التلال الهائلة من البيانات ، وتبويبها ، وتحليلها . وهنا ؛ لن يقتضى الأمر العدول عن نظام المركزية ، اذ ستتمكن السلطة المركزية ، القائمة على عمليات التخطيط ، من الالمام بجميع أوضاع البلاد الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، فيتيسر لها ـ بالتالى ـ توجيه جميع موارد البلاد البشرية والمادية توجيها سديدا .



ك . ماركس

الثانية ـ يقودها العلامة افسى ليبرمان من جامعة خاركوف . وهذه المدرسة وان لم تنكر فائدة الاستعانة بأجهزة التقدير والتقويم ؛ لكنها تقرر ان هذه الأجهزة تفيد فى ايجاد الحلول للمشكلات الاقتصادية المتصلة بالكم ، ليس الا . ولكن ان اتصل الأمر بتفاصيل الخطة المتشعبة وتفريعاتها المعقدة ، فان هذه الأجهزة تعجز عن الوفاء بالأغراض المطلوبة منها ، ولا سيما فى ظل اقتصاد موجه توجيها مركزيا .

وهذا ما يدعو مدرسة الأستاذ ليبرمان الفكرية للمطالبة بالاستناد على الحوافز ، لاستمالة القائمين على التنفيذ للتمشى مع أغراض مصممى الخطة .

ولقد أخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفييتى ، فى دورى انعقادها فى مارس وسبتمبر سنة ١٩٦٥ بآراء مدرسة ليبرمان . وأيد هذا الرأى ، المؤتمر الثالث والعشرون للحزب الشيوعى .

كفالة الكفاية الانتاجية :

ويتبين لنا الهدف من الاصلاح من قول الأستاذ ليبرمان :

« يرنو الاصلاح الى التحول الى نظام لتخطيط عمل المشروعات وتقييمها ، تتجه بمقتضاه الى الاهتمام أساسا بانجاز أعظم ما تستطيع انجازه من الأهداف ، وبالاقبال على استخدام الآلات المستحدثة فى عمليات الانتاج ، وبذل أقصى الجهود لتحسين نوع الانتاج .... وبعبارة شاملة ، كفالة الكفاية الانتاجية » .

فان كفاية المشروع الصناعى كانت ـ حتى عهد قريب ـ تقاس بقيمة انتاجه الاجمالية . وكان هذا المقياس ـ الأساسى ـ يعزز بحشد من المقاييس الفرعية نخص بالذكر منها . خفض **التكلفة** ، **الابتكارات** ، **مشروعات العمل** ... بيد انه مهما يقال عن دورها فى الانتاج ، كانت كمية الانتاج تمثل محور التقدم الاقتصادى ودعامة التخطيط ومرآة توفيق القائمين عليه .

وعلى طول المدى وبفعل التطور الاقتصادى الدولى خاصة ؛ برزت طائفة من النقائص ، يأتى فى مقدمتها :

أولا — أن تنصيب الانتاج الاجمالى هدفا للخطة ، يرغب المشروع فى استخدام أكثر المواد تكلفة ، لا اقلها مصداقا لما يفرضه منطق المبادىء الاقتصادية السليمة . ذلك لأن تكاليف الشراء تقحم فى الناتج الاجمالى .

ثانيا — يسعى كل مشروع الى أن يخصص لنفسه قدرا من الخطة العامة اقل من طاقته الفعلية ، وذلك ليتيسر له انجازه فى يسر وسهولة ، وليتمكن من زيادته سنة بعد اخرى . وبهذا تبدو ادارته فى أعين السلطات العليا ، فى مظهر الحريص الغيور على تقدم البلاد .

ثالثا — يصدف المشروع عن اعتناق الأساليب الجديدة خشية من أن تعرقل تنفيذ عملية انتاج الكميات المطلوبة ؛ اذ لا يعنى بالنوع . ولا شبهة فى ان انتاج السلع الواطئة ، أيسر من انتاج السلع العالية النوع لاحتياج الثانية الى مهارة وحذق خاصين والى وقت أطول — نسبيا — لانتاجها .

رابعا — ليس للمؤسسات التى تتولى شراء السلع المنتجة لتوزيعها على المستهلكين ، اهمية تذكر فى تقرير نوع الانتاج أو مواصفاته ولا يمكنها رفضه .

ولتلافى هذه النقائص وغيرها ؛ يرى الأستاذ ليبرمان الاستعاضة بما يدعوه ((طاقة الربح)) عن اتخاذ كمية الانتاج مقياسا لنجاح المشروع . وتعنى طاقة الربح — لديه — قدرة المشروع على أن يدر عائدا صافيا للمجتمع . ولا يعنى الربح ، الدخل مطروحا منه التكلفة . فعنده أن معدل الربح هو ((مجموع ربح المشروع مقيسا الى رأسماله الأصلى والى الأموال المستغلة فى عمليات الانتاج بالفعل)) . والربح يعبر — والحالة هذه — عما يحققه المشروع من زيادة فى القيمة ، ويقاس على أساس الموارد التى تضعها الدولة الاشتراكية تحت تصرف مشروع معين ليتولى انتاج سلع محددة .

وتأسيسا على هذا الرأى ، يصبح على المشروع أن يبيع انتاجه الى مشتر يرغب فى انتاجه بدافع من مصلحته الذاتية . وتتم عملية المبايعة على اساس تعاقد يتحقق فيه للبائع والمشترى ربح من العملية . وهذا يدفع المشروع الى العمل على خفض تكاليف انتاجه ليتحقق له اقصى ربح ممكن ، عوضا عن اللامبالاة بعنصر التكلفة . كما أنه سيحرص على القصد فى استخدام موارده المتاحة ، والحيلولة دون اضاعتها هباء منثورا . وبفضل ابتداع **نظام للأجور الاضافية والمكافآت التشجيعية ،** يتيسر للمشروع زيادة كميات الانتاج وهنا يتوافر للناتج عنصرية الجوهريين . الكم والكيف .

صدى آراء ليبرمان :

واذا كانت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى قد اقرت آراء الأستاذ ليبرمان ، فان تطبيقها يجرى تدريجيا . ويقدر ان يتم آخر هذه السنة تشغيل ثلث قوة عمال الصناعة فى مشروعات تطبق آراء ليبرمان .

ولقد تعرضت آراء ليبرمان لهجوم الصحافة الغربية . فادعى بعض كتابها بأن استخدام ((طاقة الربح)) يجافى الآراء الماركسية فيما تؤمن به ان العمل وحده معيار القيمة ولا عبرة بالطلب . وهذه فرية ظالمة . **فما برحت الملكية العامة لأدوات الانتاج — من أرض زراعية ومصانع وآلات .. الخ — هى أساس الملكية ، وهذا نقيض طابع الملكية الفردية فى العالم الراسمالى . ولم يقل ليبرمان بتسليم الأرض والمصانع ومعدات الانتاج عامة الى الأفراد ، يتملكونها وينتجون وفق ما يشتهون . ولم يطالب ليبرمان بالتخلى عن التخطيط المركزى للانتاج ، وهو أساس الاقتصاد الاشتراكى .**

والحق ، أن اجتماعات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفييتى فى سبتمبر

سنة ١٩٦٥ ، اماطت اللثام عن التناقضات التى انبعثت فى السنوات الأخيرة بين : **الزيادة الحادة فى معدل الانتاج ، والضرورة الماسة للنهوض بمستوى الكفاية ، وبين أساليب التخطيط والادارة وجهاز الحوافز من الناحية الأخرى .**

وللتخلص من هذه التناقضات التى باتت تأخذ بتلابيب نمو البلاد الاقتصادى عامة ، وتعرقل تقدم الكفاية الانتاجية خاصة ؛ اتخذت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى قرارات لتنفيذها فى ابان مرحلة مشروعات السنوات الخمس ١٩٦٦/١٩٧٠ .

ويستند الاصلاح الاقتصادى السوفييتى على القواعد التالية :

أولا — اصلاح الادارة المركزية للتخطيط ، بوساطة تعزيز السلطة الادارية للمشروع ، ويأتى مديره فى مقدمتها .

ثانيا — تطبيق مبدا الحوافز المادية تطبيقا يتيح استثارة همم العاملين للابداع ومضاعفة الجهود للانتاج كما وكيفا .

ثالثا — منح المشروعات قدرا من الاستقلال الذاتى مقترنا بمزيد من المسئولية .

رابعا — الافادة من العوامل الاقتصادية كالربح والثمن .. الخ فى تعزيز الكفاية الانتاجية .

عاملا الربح والأثمان :

ويبدو للباحث من استقراء قرارات اللجنة المركزية للحزب الشيوعى التى اعتنقت آراء ليبرمان ان عاملى الربح والأثمان يمثلان أقوى أداتين لايجاد الحافز القوى الذى تنشد اللجنة من ورائه كفالة تقدم تكنولوجى وعلمى للانتاج . ويتيح هذا — بدوره — رفع مستوى الكفاية الانتاجية ، رفعا يمكن الاقتصاد الاشتراكى من التفوق على الاقتصاد الرأسمالى فى معركة المبادلات الدولية . ومن شان الاستعانة بعامل الأثمان ، تنظيم العلاقة بين المنتجين والمستهلكين — أى بين العرض والطلب — تنظيما مجديا .



م . تونج

وفى ظل هذا الاصلاح الذى يرقى الى مرتبة اعادة تشييد قواعد الاقتصاد القومى السوفييتى، خطط الاتحاد السوفييتى مشروع سنواته الخمس الثامن (١٩٦٦/١٩٧٠) للتوجيه الاقتصادى . ويقوم على المبادىء التالية .

أولا — زيادة الانتاج الصناعى بنحو ٥٠ ٪ . والعمل على رفع الدخل القومى بنسبة تتراوح بين ٣٨و٤١ ٪ .

ثانيا — اتخاذ جميع الوسائل الكفيلة بالاسراع بالتقدم العلمى والتكنولوجى . واساس هذه الوسائل رسم برنامج للنهوض بالبحث العلمى فى جميع المجالات ، مع تمييز الدراسات المتعلقة بالرياضيات النظرية والتطبيقية والكيمياء النووية وابحاث الفضاء . على أن يستفاد من نتائج الأبحاث فى تحسين المواصلات والملاحة اللاسلكيين .

ثالثا — اما فيما يتعلق بمشكلات تحسين الادارة الاقتصادية . فيوصى المشروع بتطبيق نظام سخى واسع النطاق **للمكافآت التشجيعية للعاملين** . وفقا لنتائج عملهم . وكذلك منح استقلال ذاتى للمشروعات تصبح بمقتضاه قادرة

على تكييف شئونها وفقا لظروفها الخاصة ، وعلى الهدف المرتجى لتادية رسالة برنامج التخطيط .

رابعا — أوجد المشروع نوعا من التوازن بين انتاج وسائط الانتاج . وذلك بتقديره زيادة انتاجها في نهاية المشروع بنسبة تتراوح بين ٤٩و٥٢٪ ، وزيادة انتاج السلع الاستهلاكية بنسبة تتراوح بين ٤٣و٤٦٪ .

خامسا — وعلى اساس الاصلاح ، تقدر زيادة كفاية العمل في نهاية المشروع بنسبة تتراوح بين ٣٣ و ٣٥٪ في الصناعة وبنسبة تتراوح بين ٤٠ و ٤٥٪ في الزراعة .

وللتوصل الى هذه الغاية يرسم المشروع الخطوات التالية :

١ — زيادة مستوى الأجور في المصانع والمكاتب بنسبة لا تقل عن ٢٠٪ ، وفي المزارع بنسبة لا تقل عن ٣٥ — ٤٠٪ .

٢ — العناية بزيادة المهايا والأجور التي تقل عن المستوى العام .

٣ — السخاء في مكافأة العاملين المجدين . وتطبيق كافة ضروب التشجيع . ومن ذلك : الزيادة في المرتب ، المنح العينية ، القاب الشرف ، المزايا المعنوية والمادية .. الخ .

وتتاثر البلاد الاشتراكية الأخرى بالتيار الاصلاحي الاقتصادي السوفييتي تاثرا واسع المدى . وتتجه ـ بصفة عامة ـ الى :

اولا — ايجاد نوع من تقسيم العمل الاشتراكي الدولي .

ثانيا — ان تتلاحم الأوضاع الاقتصادية في البلاد الاشتراكية مع الحياة الاقتصادية الدولية، ولكن في اطار المبادىء الاشتراكية .

فواضح أن التقدم العلمي والتكنولوجي لا يتأتى حصره داخل نطاق التخوم القومية . ذلك لان احوال العصر تتطلب التعاون البناء وتبادل المعرفة بين أمم العالم في سبيل اقرار السلام : هدف البشرية المرتجى ..

فؤاد محمد شبل



شاعر من الخليج العربي

● شاعر من خليجنا العربي ، وما افدح جهلنا بادب تلك المنطقة المليئة بالكنوز والخيرات ، والتى أنبتت فى المـــاضى فحول الشعراء وتنبت اليوم الكثير من الأدباء المبرزين والشعراء الموهوبين .. نعم رأيتنى أعيش لحظات سعيدة مع « فى جنة الحب » مع الشاعر الذى أحببت شعره .

● والديوان ملىء بالكثير مما يرتبط بالثورات التى عاشتها الأمة العربية فى الكثير من أقطـــارها ، ثورة مصر الكبرى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ثورة الجزائر ، ثورة سورية ، ثم وحدتها مع مصر ، ثورة اليمن وعمان . وله فى جميع هذه المناسبات القومية شعر صـــادق التعبير يؤرخ فتراتها ويسجل ظاهراتها .

مع الشعراء .. والأصح أن أقول مع شاعر واحد ... فعلى مكتبى يستوى أكثر من ديوان واحد لشعراء شباب وكهول يرسمون خلجـــات أفئدتهم وثورات نفوسهم ونبضات قلوبهم ..

وحين يعبر الشاعر عن نبض قلبه وثورة نفسه نقرأ ألوانا من الوجد والحب ، وأطيافا من السهر والضنى والعاطفة المشبوبة التى تصور مفاتن المراة وافانين الجمـــال .. وقد تنقلب العاطفة قلقا وضجرا وتمردا حين يخيب الأمل ويجرح الكبرياء فيكون التعبير أدق والتصـــوير اشمل واعمق . .

ومن عالم المراة والوجد الى عالم الطبيعـة التى تتراءى له فى كل زهرة بلونها وأريجها ، ومع كل نجمة تضىء وتشع – تتراءى الحياة صورا جميلة أو مثيرة توحى اليه بالمرقصات . **فعالم الشاعر عالم واسع الآفاق ، فبينا يعيش فى جنة أحلامه اذ يصور لك نزوة من نزوات آلامه .. وفى كلتا الحالتين ينبض قلبه بحس صادق وشعور فياض ..**



سامي الكيالي

وحين يصور الشاعر حسه بلغة صافية وكلمات منغمة ذات ايقاع موسيقى يحس قارئه برعشة تدغدغ احلامه فيعيش معه فى ثورة من عالم مضمخ بالعطور والرؤى ، ملىء بالسكر والمواجيد ..

ان قطعة من الشعر قد تصل بينك وبين الشاعر فتحبه وتنجذب اليه لا لشىء الا لأنه كان صادق التعبير عن هواجسك واحلامك ، وعن حالة من حالاتك الوجدية أو النفسية .

وأى رابطة تربط بين الانسان العربى فى مختلف اقطاره أقوى من هذه النبضات التى هجست بها قلوب الشعراء على مر العصور .. فاذا ما تلاقى أديب من أقصى المغرب العربى بأديب من اقصى المشرق العربى **من المحيط الى الخليج – ولم يك ثمة تعارف بينهما – سرعان ما يتعارفان حين ينشد أحدهما بيتا للمتنبى . حين يتناشدان شعره البطولى والحكمى – واذا هما أخان وكأنما صداقتهما لم تكن بنت ساعة بل بنت سنين ربط الود والحب بينهما برباط وثيق ..**

خواطر متباينة مرت بى وأنا ازاء أكثر من ديوان واحد تفضل أصحابها فأهدونى فيضا **من نفحاتهم أريد أن أكتب عنها :**

غيوم ظامئة
للشاعر اللبنانى وديع ديب

العيون الخضر
للشاعر الحلبى عمرأبوقوس

العطر الضائع
للشاعر العراقى عبد الخالق فريد

لمع مشرقية
لشاعر الفريكة الشاب أمين البرت الريحانى الذى أخذ اسم عمه ليتابع رسالته فبدأها بالشعر المنثور .

صرخة
للشاعر الليبى على صدقى اسماعيل الذى حرر نفسه من قيود الشعر المقفى فعبر عن ذاته وعن وجدان قومه بشعر حر .

فى جنة الحب
للشيخ صقر القاسمى أمير الشارقة ..

كنت أنتقل من روضة الى روضة، ومن واحة الى واحة، بين زهرة ذابلة تشكو السأم وزهرة مفناج ذات أريج عبق ..

احاسيس مضطرمة يصورها الشعراء تصويرا بالغ الروعة ..

والشعر، الى انه فيض شعور ووقدة حس وثورة عاطفة، فهو بناء قد يكون قصرا شامخا او كوخا متواضعا ــ بناء زخرفته روح فنية مبدعة وذوق مرهف خلاق .

من هذه الألوان التى نقلتنى من افق الى أفق ــ من أفق متجهم الى أفق باسم رايتنى أعيش لحظات سعيدة « **فى جنة الحب** » ــ الجنة المترعة بالمواجيد والهواجس والأحلام النديـة لشاعر كنت اقرا بعض قصائده ومقطوعاته التى تتناقلها الصحف والمجلات فتروقنى الصورة، ويطربنى حلو اللفظ وصدق الحس ــ **شاعر من خليجنا العربى ــ وما أفدح جهلنا بادب تلك المنطقة المليئة بالكنوز والخيرات، والتى أنبتت فى الماضى فحول الشعراء وتبنت اليوم الكثير من الأدباء المبرزين والشعراء الموهوبين .. ــ نعم، رايتنى أعيش لحظات سعيدة « فى جنة الحب » مع الشاعر الذى أحببت شعره .** وتشاء الظروف ان نجتمع فى بغداد فى مناسبة قومية مشجية ــ ذكرى أربعين الفقيـد الراحل المشير الركن **عبد السلام محمد عارف** ــ ويتكرم فيهـدينى ديوانه، ويصر على ان انقده لا ان اجامله .. واحمل الديوان مع طائفة من الكتب البغدادية لأصدقاء أعزاء وأدباء معروفين .. وتتقاذفنى الأيام، ونلتقى مرة ثانية فى القاهرة، فلا يذكرنى بالوعد الذى قطعته على نفسى بأن اكتب عن الديوان .. ثم نجلس جلسات ماتعة آخرها فى الباخرة ايزيس الجاثمة على ضفاف النيل، ونتحدث فى شتى الموضوعات، ويكون الأدب والرحلات ومباهج الحياة بعض أحاديثنا التى كان يتخللها نكات حلوة عن الكثير من الأحداث التى تهز ضمير الشعراء . وتنطلق الضحكات المثيرة فتلفت انظار من حولنا : عجائز امريكيات، عانستان مصريتان واحدة تقرأ قصة والثانية تزدرد ضجـرها وسأمها، عاشقان يتبادلان الأحاديث همسا، وتثير الحسناء، ذات الثوب الوردى، حس الشاعر فيردد :

نسجت من خـدها حلتهـا
وارتدت من شفق الفجـر رداء
تتحـدى الشمس فى اشراقها
وتذيب الكون عطـرا وسـناء
عكست فى النيـل من لألائهـا
القـا ارقص فى الماء السـماء

كان الشاعر يقص على بعض صور حياته وما صاحبها من تيارات . وكنت أصغى اليه بشوق، وكانت هذه القصص والحكايات مصورة ابلغ تصوير فى ديوانه الصغير بحجمه، والكبير بمضمونه وصوره، صور قومية وجدية ــ وفى كلتا الظاهرتين تقرأ الوانا من شعر النضـال وشعر الحب .

من الشارقة الى بومباى، ومن مونيخ الى هامبورغ، ومن سورية الى لبنان، ومن بغداد الى القاهرة ــ وفى كل بقعة من هذه البقاع صور وذكريات ..

لقد تقاذفته الأيام فظل هو هو، يحمـل قلبا كبيرا ونفسا كريمة وعقيدة راسخة .

ففى شعره واحاديثه صور لا تنأى عن واقع الحياة التى يعيشها كل انسان عاش فى خضم الأحداث يواجه تجاربها القاسية بعزيمة صلدة وايمان قوى ..

و « في جنة الحب » تتراءى لنا الكثير من هذه الصور ــ من حب الأب لابنه ، الى حب التربة الغالية التى نشأ فى ظلالها ، الى حب الوطن الغالى الذى تتقاذفه المطامع والأهواء ، الى الايمان بالقومية العربية التى يصطرع قادتها المخلصون مع المنحرفين ، الى صور الجمال بشتى ألوانه وأفانينه ــ ففى كل ظاهرة حب يطفى فيثيره ، وترتسم اختلاجات النفس بشعر حلو عذب .

ونقف وقفة قصيرة مع بعض هذه الألوان .

مع حبه لولده .. وقد ناجاه شعرا ونثرا ..

ففى ليلة عيد الفطر والشاعر فريسة هموم مضنية والأحداث تعصر قلبه عصرا مريعا . وبينا هو فى هم رغم وضيق يلمح ابتسامة طفله الرضيع فيناجيه بهذه الكلمات التى لا تحمل صدق العاطفة فحسب بل ترسم له طريق الجهاد ..

« جئت يا ولدى فى سنين حالكة مظلمة .. احاطت بأبيك فيها ظروف عاتية قاسية ، وتألبت عليه فيها الأيام والأعداء .. فكنت الأمل الباسم يزعزع بوميضه ظلمة الأسى ، ويبرد رمال اليأس الجاثمة على صدر أبيك ..

« جئت يا ولدى فى هذه السنين العصيبة حتى اذا ترعرعت وخطت بك أقدامك الصغيرتان انتزع الموت ابى .. ابى الذى أحببته بكل جارحة من جوارح نفسى وقدست ابوته وحنانه .. فبدلت اسمك من « خالد » الى « سلطان .. الى أسم ابى .. الذى علمنى الحب .. حب الفضيلة وحب الناس على اختلافهم ، وانكار الذات ، والجهاد فى سبيل الوطن المقدس ، فكأنما ولدتك الطبيعة مرتين ، وحبتى اياك على دفعتين .. » .

ثم يزرع فى نفسه روح الديمقراطية الحقة ليجنبه هذه اللوثات التى يعيش فى حمأة وحولها وعنجهيتها انداده من أبناء ملوك البترول وأمرائه الذين أبطرهم الثراء الفاحش فباعوا نفوسهم رخيصة لآلهات الفجور وأخذوا يستعلون على أبناء جلدتهم كأنهم اباطرة وكأن ابناء جلدتهم صعاليك فيخاطبه بقوله :

« وانى لأبتهل الى الله ان تكون فى طليعة المجاهدين ، وان تفى وطنك المقدس ما يتطلبه منك من تضحية وجهاد له ولابنائه الذين عشت معهم وضمتك واياهم مدرسة واحدة تعمد ابوك أن لا يجعل بينك وبينهم فارقا ، لتعرف اذا كبرت من هم ؟ وما يقاسون ؟ ولينصهر فى نفسك ما انصهر فى نفوسهم ــ لتعلم يا ولدى الحبيب انك وهم سواسية ، وانك لن تستطيع ان تحكمهم اذا قدر لك ، ما لم تسكن قلوبهم ، ويلمسوا منك السهر على مصالحهم » .



لست هنا فى مجال الحديث عن عملية القرصنة التى تم بها اختطاف حاكم الشارقة الشرعى من بلدة لولا ان لهذا صلة بشعره ، بل كان لابد لهذا الاستدراك وأنا أقرأ رسالته الى ولده يرسم له فيها منهاج حياة تكون وثيقة الصلة بعروبته الأصيلة وبالمبادىء الكريمة التى

سار عليها آباؤه وأجداده الذين كانوا عبر القرون حماة المنطقة من الغاصبين ..

ففى قصيدته « أنا ملك بلادى » يخاطب نفسه التى هزت بجسام الأحداث دون أن تهن أو تيأس او تهلع .

هزات بالنوب السود فلم تعرف أساها
فهى سكرى بالأمانى

ويقول :

غالها الدهر ولكن لم تعر للخطب هما
وجرت تضحك مما ابصرت والدهر أعمى!

ويقول :

انها أقسمت ان لا تعير الخطب نظرة
فهى لا تفتر عن بسمتها فى كل خطرة ..

ويقول :

فاعصفى يا خطوب
او زلزلى الكون
فلن تبلغى مشارف مجدى

خطابه لنفسه بهذه القوة والعزيمة بالرغم مما دهمه من ياس مرير يدل على ايمان عميق برسالة قومه : رسالة الحرية والدفاع عن التراب العربى فى أية بقعة من بقاعه الغالية ..

صاح بى صوتك فى المهد فلبيت نداه
صاح بى ان اكره الضيم فيممت هداه
صاح بى ان لاأراعى البطل أو أقفو خطاه:
صاح بى أن لا اداري البغى ان هز عصاه

* * *

ان اكون الحر فى أرضى وايمان اعتقادى
والبى وطنى الغالى اذا نادى المنادى
قل لمن يرجو خضوعى وسكوتى واضطهادى
أنا لا أملك الا أننى ملك بلادى

هذا الأمير الشاعر الذى تقاذفته الخطوب ودهمته الأحداث وسلب القراصنة منه امارته لم يهن ولم ييأس بل ظل قوى العزيمة والايمان ، مرتبطا أوثق ارتباط بأرض آبائه واجداده ـ بامارة الشارقة ـ بسمائها الضحوك ، بهدير امواجها ، بصحرائها الجرداء التى تبدو لعينيه جنانا تندى بطل الصباح ـ هذه الصحراء التى نما فيها زهر عمره وتجلت بعرسها أفراحه :

فغناء الأمواج ما زال فى السمع
بطول المدى قريبا قريبا
مبعث الفتنة التى أحيت الروح
وأذكت بين الضلوع اللهيبا
انا أحيا بها وان بعد العهد
وارجو زمانها ان يؤوبا

ويقول فى احدى قصائده :

وطنى الغالى وما أعذبه
وطنى الغالى الذى يلهمنى
انه حملنى اثقاله
ليته قدر ما حملنى

ويستثير ابناء وطنه ان يكونوا يقظين ، وان يهزأوا بغضب الدخيل ، وان لا يهابوا الموت ، وان يبذلوا دماءهم سخية فى سبيل حياة حرة كريمة :

سر فى طريقك غير آبه
وتحد خصمك فى جوابه
اقدم بعزم ثابت
ان الحياة طريق نابه . !
الموت .. ؟ لا .. هو مدخل
لسعادة من خلف بابه
النفى .. ؟ لا .. فالنفى سفر
للأماجد فى كتابه
اتخاف من غضب الدخيل
وترتجى أدنى ثوابه ؟
هدف المجاهد ان يموت
وأن يخلد فى ترابه
ليعيش شعب اسكتته
يد المهدد عن طلابه

هذا الشاعر الأمير الذى ضرب اروع مثل فى التضحية فلم يبع نفسه للشيطان وظل وفيا للرسالة التى حمل اعباءها يعيش فى هم مقيم مما اصاب وطنه الصغير . **وما يتعرض له الوطن العربى الكبير من مؤامرات** ، ويحاول ان تهدأ ثائرة نفسه فلا تهدأ ، ويحاول ان يخلد الى الراحة بنوم هنىء فيأرق وينفر الكرى من عينيه :

ودعوت الكرى لترتاح نفسى
من اساها فلم افز بمجيب !
منية النفس والليالى ازالت
صفو ايامنا بعسف الخطوب
سائلى الليل ان جهلت مصابى
واسألى الصبح فهو يدرى الذى بى
امل راحل .. وهم مقيم
وكروب موصولة بكروب
وجوى يحطم الأضالع .. يجتاح
جلادى .. يلج فى تعذيبى

والديوان ملىء بالكثير من هذه الهجسات ، وهى وان تكن وثيقة الاتصال « بذاته » الا انها مرتبطة بهذه الثورات التى عاشتها الأمة العربية فى الكثير من أقطارها ، ثورة مصر الكبرى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ثورة الجزائر ، ثورة سورية ، ثم وحدتها مع مصر ، ثورة اليمن وعمان ، وله فى جميع هذه المناسبات القومية شعر صادق التعبير يؤرخ فتراتها ويسجل ظاهراتها . والمجال أضيق من أن يتسع لسرد نماذج من هذا الشعر ، فحسبى أن أقف هنا لأنتقل بالقارىء من شعره القومى الى شعره الوجدى ولا سيما حين يخلو الشاعر الى « ذاته » فنقرأ شعرا عذب الصورة ، فيه نغم وعبير .

* * *

ومن حق الشاعر ان يعيش فترات حالمة مع الجمال الهادىء والجمال المثير ، وأن يرسم صور هذا الجمال الذى يتراءى له فى اطلالة الفجر وعبق الزهر ، فى ابتسامة الحسناوات : الشقراوات منهن والسمراوات — هذا الجمال الأخاذ الذى يزرع فى قلبه الحب — الحب العف الذى حفل به ادبنا القديم لشعراء أمراء وغير أمراء صوروا نبضات قلوبهم بشعر ما زلنا نقرؤه فنجد فيه هذه الأحاسيس الصادقة التى تعبر عن أحاسيسنا ، ذلك لأن العواطف التى تنبض بها القلوب من حب الى شوق ، الى هجر ، الى حنين هى هى فى النفس البشرية ، والشاعر الذى يعبر عنها بصدق هو الذى يخلد شعره مع الأيام .

وشاعرنا الذى تجتذبه صور الجمال يعطينا أكثر من مثل واحد ، ففى بومباى وفى احد نواديها المترفة يحضر حفلة ترقص فيها الفتاة **«انديرا»** ، احدى نجمات الهند او احدى قديساتها التى تعيش للحب والفن ، ويثيره جمالها الشاعرى الملهم وافانين رقصها الذى جعلته صلاة وعبادة على ضوء التواء جسمها اللدن وحركاتها الأسطورية التى تنثر الجمال الوانا — **لم يكد يشهد هذه الصورة التى جمعت بين قدسية الجمال وخلود الفن حتى يناجى شبابها الذى لا يعرف الذبول بقطعة من أجمل ما يعبر عنه وجدان شاعر آمن هو أيضا بقدسية الحب وخلود الجمال والفن :**

اذا ما غرد البلبل فى روض من الزهر
وناجى روحك الهيمى بألحان من السحر
ولفتك النسيمات بأردان من العطر
تسر لك الهوى المشبوب من قلبى ومن شعرى :

هنالك فاذكرى حبى ..

اذا طافت بك الأحلام من شرقٍ ومن غـرب
وتاقت روحك الظمـأى الى عش من الحب
بعيد عن عيون الناس قد زخرف بالعشب
تسامرك النجوم الزهر فيه بالهوى العذب
هنالك فاذكرى حبى ..

اذا صليت بالألحـــان أو ناجيت بالهمس
وأطلقت بخـور النـد فى محرابك القدسى
واشرق « بدك » المعبـود فى عالمك النفسى
واصغيت الى الدنيا بقلب مرهف الحس :
هنالك فاذكرى حبى ..

اذا ما داعبت جفنيك عنـد النوم أحـلام
وطفت بعالم دنيـاه أفواف وأنغـام
وخف اليك من بعـد تسوق هواه أنسام
اتاك .. وكله شـوق ، وآمـال وآلام :
فقولى انه حبى ..

هو الحب الذى ما كان الا لك مـذ كانا
فلا حال عن العهد .. ولا صد .. ولا خانا
رآك هـواه « أنديرا » فكيف يطيق سلوانا
وان جن فقد سـاقيته الأشـواق الوانا
ونادى انه حبى ..

ان الحديث عن وجد الشاعر وهذه الألوان التى تناثرت فى الديوان حديث طويل ، وهى ترينا نفسا ثائرة بحب الجمال ، وما من نفس حساسة الا وتنجذب الى الجمال ، ولكن نفس الشاعر المعبرة عن نفسه وعن النفوس الظمأى لهذه الألوان هى التى تجعـل لشعره الروعة والرعشة والخلود ، فحين نقرأ قصيدة معبـرة عن ذات الشاعر لا نلتقى معه فحسب بل نعيش نفس الهواجس والخيالات ونحلق معه فى دنياوات حبه ووجده ، وهذا هو الشعر الذى يهزنا ويدغدغ

دعوة إلى السلام



أصدر الأستاذ أحمد حسين منذ قريب كتابه الثـلاثين ، بعنوان « **الأمة الانسانية** » ، وقد أراد به أن يكون دعوة الى الاخاء بين الناس ، أخاء يؤدى بهم الى السلام ، والسلام غاية تلتقى عندها الأنظار جميعا ، ثم تختلف اليها الوسائل ، فحتى الداعون الى الحـروب أنفسهم ، يزعمون أنهم انما يريدون من وراء الحروب التى يدعون اليهـا سلاما مرتكزا على دعائم قوية مسـتقرة راسخة ،

فما أحسب أن أحـدا يعارض المؤلف فى دعوته ، لكن الفرق بعيد بعد القطبين ، بين من تنحصر فكرة السلام عنده فى مجرد كلمة يلوكها باللسان ولا يعرف ما وراءها ، وبين من يغوص فى التفكير ، فاذا هى ذات أغوار وأبعـاد ، فكلما بلغ قاعا من غور انفتحت أمامه أغوار ، وكلما بلغ طرفا من أحد الأبعاد ، انفسحت له آمادوآباد ؛ فهذا هو مؤلفنا الفاضل ، بعد أن أجمل أركان الدعوة الى السـلام فى مقدمة موجزة سريعة ، أخـذت أبواب البحث تنفتح أمامـه بابا فى اثر باب ؛ فكأنما هو يلقى على نفسه الأسئلة قبل أن يوجهها اليـه المعارضون ؛ فهل يعتزم قارىء أن يسأله : وماذا أنت صانع بالقوميات التى تتعارض مصالحها بحكم ما بينها من أوجه الاختـلاف ؛ ان المؤلف ليصادر على هذا السؤال قبل النطق به ، ببحث يتعقب به الأسس الكثيرة التى يقال ان فكرة « الأمـة » تقوم عليها ، لكنه كلما أخذ فى تعقب أساس من هذه الأسس ـ كاللغة مثلا ـ ألفى نفسه قد انتقل من بحيرة الى بحر ،

وهكذا تمضى معه فى كتابه الذى قربت صـفحاته من خمسمائة ، فتراك قد انتقلت من سؤال مطروح ، الى اجابة مستفيضـة ، ثم سرعان ما تنبثق من الاجابة نفسها أسئلة

احاسيسنا ، وحين نقرأ **لعمر بن أبى ربيعة** وللكثيرين من الشعراء العذريين وغير العذريين ، نعيش معهم على بعد الزمن الذى يفصل بيننا — ذلك لأن الشاعر حين يعبر عن ذاته ، ويعبر عن ذاتنا فى شتى انفعالاتها سواء كان التعبير عن حالة الفرح أو الحزن ، الأمل أو الألم ، الحماس أو الفشل ، الحب أو البغض ، فشعراؤنا القدامى قد صوروا صفحات أيامهم ، الذاتى منها والموضوعى ، تصويرا صادقا فتركوا لنا تراثا ضخما من صور الأحداث التى مرت بتاريخنا القومى وظواهر من حياتنا الاجتماعية ، الى الهجسات والتيارات التى أثارتهم من كمد وحزن ، وغبطة وفرح ، ومدح ورثاء . ووصف ونسيب ، ولا على شعرائنا المعاصرين أن يسيروا فى نفس النهج ، وأن يكون تجديدهم تصويرا للحياة المتطورة بشتى اندفاعاتها وتياراتها ، وبمختلف ظواهرها وبواطنها ، حسنات كانت ام سيئات ، مبهجات او مزعجات .

ولم يخل شعرنا المعاصر من هذه الألوان .

وشاعرنا فى ديوانه هذا قد عبر عن أيامه بروح منطلقة ونفس ثائرة وقلب مضطرم ، واكثر ما يروقك فى شعره موسيقى اللفظ التى تتجاوب مع الحالة الوجدية التى يمر بها الشاعر، وقد عشت معه فترات عذبه شغلتنى عن دواوين زملائه الذين أرجو ان أطوف معهم قريبا فى محاريب فنهم فليس امتع للمرء من أن يعيش مع الشعراء فى عالمهم السحرى الذى يشع بالأضواء .

سامى الكيالى

جـديدة ، فاجابات تتفرع بدورها وتستفيض .

ولقد فرغت من قراءة هذا الكتاب ، بعـد أن وجدتنى خلال الطريق قد اعتركت مع مؤلفه ألف معركة ومعركة ، اذ كان لى معه فى كل صفحة موضع لخلاف ... حتى اذا ما بلغت ختامه ، قلت لنفسى : **وماذا تريد فى أى كتاب من نفع أكثر من أن يثير عندك هذه الفاعلية الفكرية كلها ؟ .**

ولعلى أسـمع الآن بعض قرائى يسألوننى عن تلك المواضع من الخلاف بينى وبين المؤلف ، **مـاذا كانت ؟** فلا أستطيع الاجابة الا بأمثلة قليلة ، حتى لا أمنع القارىء من أن يكون لنفسه رأيا خاصا بقراءته الخاصة .

فأول ما قد لاحظته ، أن المؤلف الفاضل — وهو يدعو الى « **أمـة انسانية** » واحدة ، تذوب فيهـا الفوارق التى قد تؤدى الى التنازع والتفاخر — لم يستطع من أول الكتاب الى آخره أن يتخلص هو من نغمة الاعتزاز بتراثه العربى والاسلامى ؛ فمنذ عنوان الكتاب تراه يرتكز على آية من القرآن الكريم ؛ « **كان الناس أمـة واحـدة فاختلفوا** » (انظر ص ٢٩) ... لكن ذلك اعتراض شكلى على كل حال ، اذ قد يقال ان صاحب الدعوة لا يلزم — برهانا على صـدق دعوته — أن يكون هو بشخصه قادرا على التزامها فى حياته .

وأما الاعتراضات الكثيرة غـير الشكلية ، فمن أمثلتها أنه — رغبة صادقة منه فى تدعيم فكرة الاخاء بين الناس — أراد أن يبين أن الفوارق بين أمة وأمة ان هى الا فوارق على السطح ، ولا تضرب فى أعماق الطبيعة البشرية ؛ فاللغات مثلا — ان اختلفت فى الظاهر — فهى — عند المؤلف — أصلها واحد ، والحدود الجغرافية اذا حددتهـا جبال وأنهار وسهول ووديان ، فالبشر على كل حال يسكنون كرة أرضية واحدة ، والأسلاف اذا تفرعوا وتفرقوا ، فالجد واحد هو آدم ، والتاريخ ان تباينت خطوطه ، فهو آخر الأمر تاريخ واحد للانسانية الواحدة ... وتلك فى نظرى مغالطة كبرى تضر الفكرة ولا تفيدها ، لأننى — قياسا على ذلك — قد أقول انه لا فرق بين المناضد والمقاعد والكتب والخبز واللحم ، لأنها — مهما تكن — فهى ترتد الى ذرات متجانسة ... لا بل ان المؤلف قد ذكر شيئا كهذا ، وليس هـو بالافتراض النظرى أسوقه من عندى .

لكننى أظلم المؤلف الفاضل وكتابه ، لو غضضت النظر عن حقيقة هامة فى طريقة تاليفه ، وهى أنها نداء الى القلوب والى العقول فى آن واحد ، فما ليس يرتضـيه العقل بمنطق جاف ، يميل اليه القلب لما فيه حرارة ايمان واخلاص عقيدة .

رأيان في حقيقة الفن



ف . جوخ

- ان العمل الفنى والفنان على توثق العلاقة بينهما لا يكفيان وحدهما ، بل لابد من شيء ثالث يجمع بينهما ويكون حقيقتهما ويعطى اسمهما ، هذا الشيء الثالث هو الفن .
- العمل الفنى لا يريد ، ولكنه يكون ؛ ان له معنى ، ولكن ليس له غرض ، سواء أكان هذا الفرض علميا أم اقتصاديا أم اصلاحيا ، انه لا يقصد شيئا بل يدل ويشير .
- حين يصبح الفن أصلا وحقيقة حاسمة فى حياتنا ، فسوف نعرف كيف نهيىء له المجال وللفنان الطريق ، وكيف نساعد الانسان العادى على أن يخرج مرة عن أفقه اليومي المعتاد الى أفق الحقيقة والخير .

دكتور عبد الغفار مكاوى

نحن نسأل هنا عن الفن . والسؤال الجاد عن شيء هو سؤال عن حقيقة . ماذا نريد بالحقيقة ؟ نريد بحقيقة الشيء ما يجعله « ما هو » وكيف هو « أى ما يكون الاصل فى ما هيته وجوهره » . وبالسؤال عن حقيقة الفن نسأل فى نفس الوقت عن العمل الفنى والفنان . فاذا قلنا ما الذى يجعل العمل الفنى عملا فنيا ، كان الجواب الفنان . واذا قلنا ما الذى يجعل الفنان فنانا كان الجواب هو العمل الفنى . ولن نستطيع أن نفكر فى أحدهما دون الآخر . **غير ان العمل الفنى والفنان على توثق العلاقة بينهما لا يكفيان وحدهما . لابد من شيء ثالث يجمع بينهما ويكون حقيقتهما ويعطى اسمهما . هذا الشيء الثالث هو الفن .**

ماذا نقصد بالفن ؟

بقدر ما يكون الفنان هو أصل العمل الفنى وحقيقته ، وبقدر ما يكون العمل الفنى على نحو آخر ــ هو أصل الفنان وحقيقته ، فان الفن سيكون بالضرورة هو أصل كليهما وحقيقته . ولكن ماذا نقصد بالفن ؟ هل يمكن ان يكون أصلا وحقيقة ؟ كيف نجده وفى أى مكان ؟ هل هناك شيء فى العالم الخارجى يمكن أن نشير اليه بقولنا هذا هو الفن ان الفن فكرة عامة تدرج تحتها جزئيات كثيرة عن فنانين وأعمال فنية ؟ نحن بهذه الأسئلة كلها نصطدم بلغز قديم ، بدأ منذ ان بدأ الانسان يسأل عن طبيعة الفن ويحاول تذوقه والتعرف على سره ، أعنى منذ ان بدأ هو نفسه يبحث عن سر نفسه . ولا ندعى أننا سنحل هذا اللغز . فلم نصل بعد الى مهارة الحاوى الذى يخرج الكتكوت من جيبه . كل ما نريده هو أن نحاول رؤية هذا اللغز ، أن نسلط الضوء عليه ، أن نضعه فى المكان الذى يهيء لنا بعد ذلك أن نعثر على الطريق المؤدى اليه .

لم نقرر بعد ان كان ما نسميه بالفن موجودا أو غير موجود ، وان كان هو الذى يكون حقيقة العمل الفنى والفنان او ان كان من الواجب ان يبحث عنهما فى مجال آخر . فلنجرب اذن ان نبحث عن الفن حيث لا شك فى وجوده ، أعنى فى العمل الفنى . فما هو العمل الفنى وكيف يكون عملا فنيا . ؟

نحن نعرف الفن من خلال الأعمال الفنية . ونعرف الأعمال الفنية من خلال الفن . أنكون بهذا القول كمن يدور فى دائرة مفرغة يحرمها التفكير المنطقى ويرفضها الاحساس السليم ؟ ان صح ان **حقيقة الفن لا تعرف الا من تأمل الأعمال الفنية ، فكيف نتأمل هذه الأعمال ان لم يكن لدينا من قبل فكرة سابقة عما هو الفن ؟** ومن قال ان الملاحظات العامة التى سنجمعها من تأملنا للأعمال الفنية يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة الفن ؟ كل خطوة نخطوها من العمل الفنى الى الفن لابد اذن أن تسبقها خطوة أخرى من الفن الى العمل الفنى . وهذه الدائرة لا مناص منها . علينا اذن ان نجرب طريقا جديدا . ولنبدأ بالسؤال عن العمل الفنى نفسه . ما الذى يجعل منه عملا ؟ .

الأعمال الفنية معروفة لكل انسان . يكفى أن ننظر فى الحدائق والميادين العامة لنرى النصب والتماثيل ، وفى المتاحف والمعارض والبيوت لنرى اللوحات من مختلف البلاد والعصور . ان لها من الواقعية ما للاشياء ، ومن الوجود ما لسائر ما نحسه ونراه ونستخدمه من موجودات . الصورة تعلق على الحائط كما تعلق بندقية الصيد أو اصيص الورد ، واللوحة من رسم فان جوخ أو محمود سعيد تنقل من بلد الى بلد كما ينقل الفحم والبطاطس والأخشاب . ورباعيات بتهوفن أو أغانى عبد الوهاب توضع فى نوافذ المحلات كما توضع القمصان والأقلام ولعاب الأطفال . كل الأعمال الفنية فيها هذه « الشيئية » التى لا تخلو منها سائر الأشياء . ولكن الا نغمطها بذلك حقها ؟ الا نعاملها كما يعاملها التاجر وأمين المخزن ؟ أليس من حقها علينا أن ننظر اليها من وجهة نظر المجرب والمتذوق ؟

ولكن ما حيلتنا اذا كان ما نسميه بالتجربة الجمالية لا تقوم له قائمة بغير « شيئية » العمل الفنى ؟ وماذا يكون التمثال بغير الحجر واللحن بغير الصوت واللوحة بغير القماش والورق واللون ؟ فالشيء اذن ماثل فى كل عمل فنى . بل اننا لنستطيع أن نعكس الأمر فنقول ان العمل الفنى ماثل فى الشيء . فالتمثال فى الحجر والحفر فى الخشب والرسم فى اللون واللحن فى الصوت .

أنكون بهذا السؤال عن الشيء فى العمل الفنى قد أربكنا أنفسنا بغير طائل ، فى حين **أن العمل الفنى يتجاوز « الشيء » ويشير الى ما هو أبعد منه ؟ حقا ! ان العمل الفنى شيء مصنوع ، ولكنه يقول لنا أكثر مما يقوله مجرد الشيء كما يوحى الى ما يرتفع عنه ويرمز الى ما يعلو عليه** . ومع ذلك فقولنا ان العمل الفنى رمز لما وراءه لا يعفينا من البحث عما يرمز به ، أعنى أنه لا يعفينا من النظر الى شيئيته التى يقوم عليها كيانه والتى خلق منها الفنان ما نسميه عملا فنيا . لابد اذن من البحث عن واقع العمل الفنى اذا كنا نريد أن نعرف واقع الفن . ولابد من البحث عما هو الشيء الذى يكون منه هذا الواقع ، أعنى لا بد من السؤال عما هو الشيء ، على الرغم من أننا نعلم سلفا أن العمل الفنى أكثر بكثير من أن يكون مجرد شيء .

فما هو الشيء من حيث هو شيء ؟ وما هى طبيعة الموجود الذى نقول عنه فى العادة انه شيء ؟ نحن نقول عن الحجر على الطريق انه شيء كما نقول عن الجرة والنبع . ولكن ما هو الحال مع اللبن فى الجرة والماء فى النبع ؟ هما كذلك أشياء ، مثلهما مثل السحاب فى السماء ، والشجرة فى الحقل والورقة فى مهب الريح والطائر فى الغابة . كل ما يظهر بنفسه الى الوجود يسمى فى لغة الفلسفة شيئا . بل ان مالا يظهر ولا تراه عين أو يدركه حس قد نسميه شيئا . **ألم يتحدث فيلسوف مثل « كانت » عن الشيء فى ذاته ؟ ألم يقصد به كلية الوجود وما يجعل الوجود وجودا ؟** كل ما ليس عدما فهو اذن شيء ، سواء كنا نريد به آخر الأشياء وأبعدها (كالموت والبعث) أو نريد به أقربها الى عيوننا وحواسنا (كالحجر والجرة) . والكلام نفسه ينطبق على العمل الفنى من حيث هو موجود بين الموجودات . غير أن وجوده كشيء لا يعنينا كثيرا فى التعرف على وجوده كعمل فنى . بل اننا لنشفق على أنفسنا أن نسميه شيئا كما نشفق عليها من تسمية الفلاح فى الحقل والمعلم فى المدرسة أشياء . **فالانسان ليس شيئا وكرامته وتاريخه الحضارى يربآن به أن يكون شيئا ، كما يقفان فى وجه كل من تحدثه نفسه أن يعامله معاملة الأشياء** . والأفضل أن نسمى المطرقة شيئا أو الحذاء ، والفأس أو الساعة . ومع ذلك فليست جميعها أشياء خالصة . بل الشيء الخالص فيها هو الخشب أو الحجر أو الحديد ، أعنى كل ما ليس بحى فى الطبيعة أو فى مجال الاستعمال . فالشيء الذى يستحق هذه التسمية هو الشيء الخالص الذى خرج عن مجال الحياة والاستخدام على السواء . انه شيء وكفى . هل اقتربنا بهذا من واقع العمل الفنى الذى قلنا انه يزيد عن كونه مجرد شيء ؟ لنبتعد عن التاريخ الميتافيزيقى الطويل الذى حاول على مر العصور أن يفسر شيئية الشيء طورا بأنها الشيء الباقى وراء الخصائص والصفات أو « الموضوع » الذى « يحمل » هذه الخصائص والصفات أو الجوهر وراء الأعراض أو المادة الأولى أو الهيولى التى تنطبع عليها الصورة فتتشكل على نحو ما نراها أو نلمسها أو نحسها أو نتذوقها . لنبتعد عن هذا كله ولنبعد عنا كل ما يقف بيننا وبين الشيء نفسه مباشرة . لنحاول أن نلتقى بالأشياء أو نتركها تلاقينا عن طريق ما توصله الينا حواس البصر والسمع واللمس أو عن طريق ما نحسه فيها من لون أو صوت أو ملمس . لنحاول ما وسعتنا الطاقة أن نقترب منها القرب الخالص المباشر بعيدا عن كل هدف يمكن أن تستخدم له أو تصنع من أجله . لنترك شيئية الشيء تتحدث الينا بنفسها ، فى تجربة اللقاء المباشر ، بعد أن نتخلص من كل التصورات التقليدية التى حاولت أن تصف لنا الشيء أو تحدد لنا الموجود ، سواء على أنه « حامل » الصفات أو وحدة الاحساسات المتنوعة ، أو المادة المشكلة . لنحاول كما قلت أن نفكر فى الموجود من ناحية وجوده ولا نفرض نظريات ولا تصورات غريبة عليه ، وأن نواجه الشيء بغير وسيط ، ونعانقه كما يعانق الحبيب الحبيب ، ونراه مرة بعين الطفل أو الشاعر أو الحكيم ، هذه العين التى تعرف معنى الدهشة والعجب والحب والسرور .

حذاء ڤان جوخ

لنضرب مثلا شيئا من الأشياء : **ليكن زوجا من الأحذية مما يلبسه الفلاحون . لنوضح المثل على ضوء لوحة مشهورة من لوحات الأحذية الكثيرة التى رسمها الفنان العظيم « ڤان جوخ »** . هو زوج من الأحذية كما قلت ، وكل انسان يعرف ما هو الحذاء وما وظيفته وما ينبغى أن يتوافر فيه لكى يكون حذاء . وكل انسان يعرف أن الأحذية أنواع وأن اختلاف الهدف منها له أثر فى اختلاف مادتها وشكلها . فالحذاء الذى نلبسه فى الصيف غير الذى نلبسه فى الشتاء ، والذى نذهب به الى حفلة رسمية غير الذى نلبسه فى الحقل . ولكن هذا شيء نعرفه من قبل . كما نعرف أن وجود الحذاء كأداة أمر مرهون بالوظيفه التى يؤديها : فالفلاح فى الحقل يلبس الحذاء **(أو هذا على الأقل ما نتمناه لأهلنا جميعا فى الريف)** . وفى الحقل يكون وجود الحذاء أول ما يكون بل ان درجته فى الوجود تزداد كلما استغرق الفلاح فى عمله فلم ينظر اليه أو يحس به أو يفكر فيه . انه يسير به وحسب . وهناك يكون الحذاء حذاء بحق ، أعنى يكون الأداة التى تحقق ما خلقت له . أما اذا اكتفينا بتأمل الحذاء بوجه عام أو نظرنا الى زوج جديد من الأحذية لم توضع فيه قدم ما استطعنا بحال أن نعرف شيئا عن طبيعة هذا الحذاء بما هو أداة صنعت

لتحقق غرضا . صحيح أن الطفل الصغير يراه فيعرف أنه خلق لتلبسه القدم . أما طبيعة هذا الحذاء الحقة فلا تتجلى بكل ما فيها من حضور حتى تلبسها القدم الخشنة أو الرقيقة ، الصغيرة أو الكبيرة ، المرفهة أو التى كتب عليها الشقاء .

ليستحضر القارىء فى ذهنه صورة هذا الحذاء العجيب الذى رسمته ريشة ڤان جوخ . ان النظرة الأولى اليه لا تكاد تتبين شيئا من حوله ، اللهم الا المكان الغامض غير المحدود . لن نجد شجرة ولا ورقة ولا كومة تراب . انه زوج من الأحذية ولا شىء سواه .

ومع ذلك فمن سحنة هذا الحذاء الخشن الثقيل تطل قسوة العمل وتعب النهار . فى مظهره الغليظ وتعاريجه العميقة يجتمع الاصرار والصبر على المشوار الطويل الذى يقطعه صاحبه فى أرجاء الحقل ، ما بين رى وبذر وحرث . على الجلد الشاحب المتآكل آثار من عرق الأرض وألمها ؛ من عرفانها وخصوبتها . تحت النعلين تتداح وحدة الطريق الى الحقل خلال ظلمة النهار الغارب . وعلى وجه الحذاء المتعب الجاد تلمح العين طيبة الأرض وكرمها ؛ وتسمع الأذن صدى ندائها المكتوم وهى تهدى منحتها الذهبية من الغلة ، أو عطيتها الحلوة من الفاكهة . هل نسمع ايضا صدى أنينها من حد المحراث الذى يشق جسدها الأسمر من آلاف السنين ؟ أو نرى على خطوط الحذاء أثر القلق على لقمة العيش ، والخوف من نزوات العاصفة وغضب الأمطار ، والفزع أمام خطر الدودة والموت والجفاف ؟ هل نرى عليها ملامح الفرح بالمحصول الجديد ودلائل الامتنان للأم الوفية ؟ هذا الحذاء جزء من الأرض ، جزء من عالم الفلاح ، قطعة من حياته وكده وأنفاسه . وانتماؤه على هذا النحو الى حياته وتاريخه وشقائه هو الذى يحقق وظيفته ويجعله ما هو عليه ، أعنى حذاء فلاح . ان الفلاح نفسه قد لا يعرف هذا كله . انه يلبسه فحسب ، وحين يعود الى بيته فى المساء يخلعه بعد نهار حافل بالتعب والرضا والألم . ولكنه حين يمد يديه اليه فى الصباح سيحس بما قلناه دون حاجة الى التأمل والتفكير ، وسيعرف أنه يؤدى وظيفته خير أداء . ولكنه سيعرف أيضا أنه يستطيع أن يعتمد عليه ، وانه أحد هذه العوامل الكثيرة التى تجعله يحس بالراحة فى ظل الأرض وبالأمان فى عالمه الصغير المحفوف بالأخطار . هل نقول ان الأرض والعالم بالنسبة للفلاح مجتمعان فى هذا الحذاء ؟ ربما كان فى هذا شىء من المبالغة . لكن الشىء الذى لا شك فيه ان الفلاح يحس منه بكثير مما يستشعره فى حياته من تواضع وبساطة واطمئنان .

فى هذا الاعتماد على الحذاء تكمن طبيعته كحذاء . فى الاستعمال المتصل به حتى يبلى تكمن وظيفته كأداة . هل نكون بهذا قد اقتربنا قليلا من طبيعة « الشىء » أو من حقيقة العمل الفنى ؟ .

ان صح أننا عرفنا طبيعة الأداة بما هى أداة من مثال الحذاء الذي قدمناه فلم تكن معرفتنا به عن طريق وصف



ڤان جوخ

ولا تفسير لصنعة الحذاء . ولا عن طريق ملاحظة أو تقرير لأوجه استعماله . لقد عرفنا ما عرفناه من سبيل واحد لا سبيل سواه : بلقائنا مع رسم ڤان جوخ . تكلم الينا الحذاء العجيب وأصغينا . شعرنا بأن كياننا فى حضور هذا العمل الفنى أصبح غيره فى أوقات أخرى . تعلمنا منه ما هى حقيقة الحذاء . ونخطىء كثيرا لو تصورنا أن ما قلناه كان من قبيل الاسقاط الذاتى للمشاعر والأحاسيس أو من قبيل الاعجاب المتحمس بعمل يستحق الاعجاب والحماس . فالاصح أن ما قلناه عنه أقل بكثير مما يجب أن يقال وما جربناه أضعف مما ينبغى أن يجرب . وكذلك الشأن مع كل عمل فنى عظيم لا مع هذا الحذاء الفريد وحده ! المهم أنه جلى لنا حقيقة الحذاء بما هو حذاء . نقول جلى حقيقته ونقصد انه اظهرها بعد اختفاء . فالحقيقة هنا ظهرت أو تجلت ، وهو ما كان يقصده اليونان من كلمة اليثيا Alethea **(أى الحقيقة)** أى الجلاء بعد الغموض والاختفاء .

حقيقة الفن اذن هى اظهار حقيقة الوجود . وهنا يسأل القارىء : ولكن الفن يتعلق دائما بالجميل والجمال

لا بالحق والحقيقة . فالحقيقـــة مجالها المنطق والفن الجميل هو الذى يظهر الجمال . أم ترانا نريد بقولنـــا ان الفن يظهر حقيقة الوجود أنه يحسن تقليده ومحاكاته ، وهو الراى القديم الذى لم يعد له اليوم مكان ؟ أم نقصد أن لوحة فان جوخ قد نجحت فى محاكاة حـــذاء واقعى وجعلت منه عملا فنيا ؟ ليس الأمر كذلك .

فاللوحة لم تقتصر على اعطائنـــا صورة هذا الموجود الذى نسميه بالحذاء ، بل نقلت الينا الحقيقة العامة للموجود . وهى لم تنقل لنا هـــــذه الحقيقة عن مثال أو فكرة سابقة فى الوجود ، (من يستطيع اليوم أن يزعم أن الفنـــــان الذى يبنى معبـــدا يونانيا أو فرعونيا قديما قد نقله عن فكرة المعبـــد على وجه الاطـــلاق ؟ أو أن **المتنبى أو شكسبير** قد حاكى بقصـــــائده مثال الشعر فى ذاته ؟) بل أظهرت الحقيقـــــــة فى هذا العمل الفنى ، أو جعلتها تحدث فى الزمان والتـــاريخ أو فتحت عين الموجود على الوجود . ولابد هنا من أن نعود فنسأل : ما هى هذه الحقيقة التى تتجلى فى بعض الأزمان فى صورة الفن ؟ وما ذا نقصد بأن الفن يظهر الحقيقة ؟

حقيقة العمل الفنى

الأصل فى العمل الفنى هـــو الفن . وما هو الفن ؟ هو ما نجده فى العمل الفنى . من أجل هذا رحنا نبحث عن طبيعـــة العمل كعمل . وقادنا هذا الى البحث عن صفة « **الشيئية** » التى تكمن وراء كل عمل فنى أو غير فنى . ورأينا أننا لن نصل الى نتيجة نرضى عنهـــــا بتصوراتنا التقليدية عن الشىء . لا لأن هذه التصورات التى ورثناها من تاريخ الميتافيزيقا لا تكفى للتعرف على شيئية الشىء فحسب ، بل لأنها كذلك تسد علينا الطريق الى طبيعة العمل بما هو كذلك . **فلكى نصل الى حقيقة العمل لابد أن ننتزعه من كل العلاقات التى تربطه بما عداه ، حتى يقوم وحده بذاته وفى ذاته .**

العمل الفنى يعرض فى المعارض ويضم الى المجموعات . المعجبون يتسابقون الى رؤيتـــــه والتجار يتنافسون فى الحصول عليـــه . الجهات الرسمية تسهر على رعايته والنقاد يهتمون بأمره ، والفلاسفة يجعلون منه موضوعا لعلم الجمال .

ولكن هل نلتقى بهذا كله بالعمل الفنى فى حقيقته ؟ لقد انتزع العمل الفنى من عالمه ففقدنا القدرة على رؤيته على ما كان عليه . لوحات جويا أو أعمال باخ أو قصائد المعرى هى هى ، ولكنها لم تعد تقول لنا كل ما كانت تقول لأصحابها أو معاصريهم . لقد أصبحت تراثا نحافظ عليه ، أو نحاول القرب منه ولكنها أصبحت بذلك أيضا « موضوعات » للبحث والمناقشة والتذوق ، وابتعدت بذلك أيضا عن طبيعتها الأصلية .

بأى شىء اذن يرتبط العمل الفنى ان نحن جـردناه من كل علاقة بما عداه ؟ نقول أنه ينتمى الى عالمه الذى تتحقق ذاته من خـلاله . **فالحقيقة « تحدث » فى العمل**



بابلو بيكاسو

الفنى وتتجلى فيه . وقد رأينا ذلك على ضوء لوحة فان جوخ . فلنجرب أن نراه الآن على ضوء عمل فنى آخر ، وليكن معبدا من معابد الاغريق . هذا البناء الذى نسميه بالمعبد لا يحاكى شيئا . انه يقف هناك فى الوادى تحيط به الصخور من كل مكان . فى داخله تمثال للاله ، نراه من قائمة الأعمدة وتشع حوله القدسية والجلال . المعبد هو الذى يجعل الاله يتجلى فيه ويغمره برهبته وحقيقته . والمعبد هو الذى يجمع ويهيء هذه الوحدة من العلاقات التى نرى من خلالها قــدر الانســان اليونانى وتاريخه ، وميلاده وموته ، وهزيمته وانتصاره ، وارتفاعه وسقوطه . انه يفسح لنا هذا الأفق الواسع الذى نطلع منه على عالم هذا الشعب ، وكأننا نراه وهو يعود الى نفســه ويتأمل فى قدره ومصيره .

المعبد يقف هناك على الصخور . يستريح فوق هذه الكتلة المعتمة الصابرة ، ويقاوم العاصفة الثائرة حوله ، والمطر المتدفق فوقه ويبين كم هى غاضبة هذه العاصفة وكم هو مقتدر هــذا المطر . لمعان الصخر الذى تباركه الشمس هو الذى يظهر روعة النهار ورهبــة السماء ، ووحشة الليل . صلابته التى لا تتزعزع تصطدم بها أمواج البحر الهائج فيذكرنا هــدوءه كم هى ثائرة . الشجرة والعشب ، الصقر والعصفور ، الحية والفراشة تظهر فى صورتها وتبدو على ما هى عليــه . كل شىء حول المعبد ينمو ويتشكل ويتخذ موضعه من الكل . والأرض كلها تظهر للانســان فى معناها الأصيل : سكنا له وموطنا . لا نعود نقول انها كتلة هائلة من المادة ، ولا انها فلك من الأفلاك التى تسبح حول الشمس ، بل نقول انها هى التى تظل كل ما ينمو ويتفتح ويتنفس ، وهى التى تعطى له المسكن والأمان . **المعبد الشامخ فى موضعه فوق الصخور هو الذى يفتح أعيننــا على هــذا العالم ويعين له مكانه فوق الأرض ، هذا الوطن الأصيل . اننــا لا نقول ان البشر والحيوان والنبات والأشياء كانت موجودة ومعروفة من قبل ثم جاء المعبد فأصبحت الوسط الذى يحيط به . بل الأولى أن نفكر بالعكس . الانســان لا يعرف قدره وتاريخه ، والحيوان والنبات لا تظهر حقيقتها الا بعد أن يظهرها العمل الفنى على عالمها ، ويضعها فيه . فالعمل الفنى هو الذى يظهر الحقيقــة ، ويجليها ويخرجها الى النور .**

المعبد هو الذى يضع هــذه الكائنات المحيطة به فى عالمها الحقيقى ، وهو الذى يعطيها وجههــا ويطلعها على ذاتها قبل أن تصبح موضوعات للعلم والدرس والتحصيل . وكذلك الأمر مع صورة الاله المنقوشــة بداخله وأمامه المحارب المنتصر الذى يقدم له القرابين . ليست الصورة من قبيل المحاكاة ولا هى تريد أن تعرفنا كيف يبدو الاله ، ولــكنها العمــل الفنى الذى يدع الاله نفســه يظهر فى حقيقته ، أى الذى يجعله « يكون » . من خلال العمل الفنى « تظهر » الحقيقة ، « يكون » الاله ، « يوجد » العالم .

ما معنى قولنا ان العــالم « يكون » ؟ معناه أننا نعرف من خلال العمل الفنى ما هو العالم . فليس العالم مجموعة من الأشياء والموضوعات مما نعرف ومالا نعرف ، نحصيها ونضعها الى جانب بعضها البعض . وليس العالم فراغا حقيقيا أو متخيلا نتصور مجموع الموجودات فى اطاره . ذلك لأن العالم أعلى درجة فى الوجود من كل ما نلمسه أو ندركه من الموجودات . ولأنه لا يمكن أن يصبح « موضوعا » مما نجده أو نراه أمامنا . ففى الفترات الحاسمة من تاريخنا حين نولد أو نموت ، وحين ننتصر أو ننهزم ، ويخمل قدرنا أو نتنكر له ، ونكلل بالمجــد أو نقع فى الكارثة ، فى مثل هذه اللحظات يكون العالم عالما . **ذلك لأن الانسان هو الكائن الوحيد الذى قدر عليه سواء أراد أم لم يرد ، أن يوجد فى الوجود ويسأل عن حقيقة العالم . فالحجر لا عالم له وكذلك النبات والحيوان . انها تنتمى بالضرورة الى وسط ترتبط به على الرغم منها . وعلى العكس من ذلك الفلاح ، فهو يقيم فى العالم المفتوح أمامه ، المتسع لأفراحه وهمومه ، الذى تلقاه حين ولد وسيؤويه حين يموت . ولكنه حين يزدرع ويرعى البذور ويتعهد الثمار يفض أسرار الأرض ويكشف عن حقيقتها ويجعلها تصبح أرضا . وكذلك المثال حين يعالج الصخر والشاعر حين يتناول اللغــة والرسام حين يمد ريشته فى اللون ، والموسيقى حين يؤلف بين الأصوات : ففى كل عمل فنى يتفتح العالم ككل ، وتتجلى الحقيقة على حقيقتها .**

فى وقفــة المعبد فى مكانه الشامخ فوق الصخور « تحدث » الحقيقة . لا نقول ان شيئا قد صــور هنا أو عبر عنه أو أتقن تقليده ، بل نقول ان الوجود كله قد تجلى وظهرت حقيقته . وفى لوحة فان جوخ « تحدث » الحقيقة . لا نقول ان شيئا قد أجيد رسمه أو أحسنت محاكاته ، بل نقول ان طبيعة الحذاء كأداة قد ظهرت فى هذه اللوحة وفى ظهورها تجلى الوجود كله ــ الأرض والعالم فى تلاقيهما وفى تنازعهما ــ فى نور الحقيقة . المعبد واللوحة كلاهما لا ينبئنا بشىء عن شىء . فالجمال يظهر فى بساطتهما وصفائهما ، وبظهوره تتجلى الحقيقة . حقيقة العالم والوجود كله . ألم نقل ان الفن هو اظهار الحقيقة ؟ .

الفن خلق وأبداع

تأملنا العمل الفنى حتى الآن من ناحية العمل نفسه ، أعنى من ناحية شيئيته وواقعيته ، ولم ننظر فيه من ناحية الفنان ، أعنى من ناحيــة الخلق والابداع . ان سلوك الفنان والصانع يكاد يتشابه ، على الأقل من ناحيــة المظهر . فسلوك الخزاف والمثال والنجار والرسام يكاد يكون واحــدا . والفنانون العظام كانوا دائما يقدرون الصنعة والصانع ، ويعرفون أهميــة الحرف اليدوية والمران اليدوى . ومن المعروف أن اليونان كانوا يطلقون كلمة واحدة على العامل اليدوى والفنان هى « **تخينتس** » ، ولكن هذه الكلمة لا تعنى فى الحقيقــة أى نوع من أنواع الصنعة والانجاز العملى ، بل تعنى أسلوبا من أساليب

المعرفة . والمعرفة عندهم كانت دائما ضربا من الرؤية بمعناها الأعم ، أعنى ادراك الموجود بما هو موجود . وجوهر هذه المعرفة هو الحقيقة بالمعنى الذى ذكرناه ، أعنى تجلى الموجود وظهوره من الخفاء . « **فالتخنى** » بهذا الفهم اليونانى اظهار للموجود من الغموض والخفاء بالمظهر الذى تراه العين منه . و « **التخنتيس** » ليس هو الصانع اليدوى بل ذلك الذى يجعل الموجود يظهر على الحقيقة ، أو يجعل حقيقته تظهر فيه . ولا عجب اذن ان تتوقف عملية الخلق فى العمل الفنى على طبيعة العمل نفسه ، ، لا بوصفه شيئا مصنوعا بل باعتباره مجالا تحدث فيه الحقيقة . ولكن ما هى هذه الحقيقة التى تظهر فى العمل الفنى ؟ وما مدى صلتها به حتى تظهر فيه ؟ **قلنا ان الحقيقة هى عدم التخفى أو هى الجلاء بعد الاختفاء .** وهى بهذا التعريف لا تبدو الا من خلال الشقاق القائم بين الايضاح والاخفاء . والحقيقة بهذا هى مهد هذا الشقاق الأصلى الذى يكافح فيه من أجل الوضوح أو الانفتاح .

وحين تظهر الحقيقة على هذا النحو فى العمل الفنى فليس معناه أنها لا تظهر الا فيه . (هل نستطيع أن نقول هذا والفنانون الحقيقيون هم أبعد الناس عن الغرور ؟) انها قد تظهر كذلك فى تأسيس دولة أو فى فداء بالروح ، أو فى سؤال جاد عن معنى الحياة ، أو فى القرب من الوجود الحق .

فالحقيقة بحسب جوهرها تحب أن تستقر فى الوجود ، ولذلك فان من جوهرها أيضا أن « تكون » فى العمل .

واستقرار الحقيقة واتخاذها شكلا فى مثل هذا العمل هو ابداع للموجود الذى لم يكن من قبل ولن يتكرر من بعد . هو وضع له فى الضوء والانفتاح ، أعنى فى الحقيقة ، وانقاذ له من التخفى والانغلاق ، أعنى من هدم الحقيقة . أننا نستطيع أن نقول عنه الآن انه كائن وليس عدما . ولكن الا يصح هذا عن كل موجود آخر ، سواء أكان عملا فنيا أم عملا يدويا أم شيئا مسته يد الصنعة والصناع ؟ ما الذى يميز العمل الفنى عنهما جميعا ؟ يميزه عنها أننا نستطيع ان نقول عنه ما نقوله حين تظهر الحقيقة ، أعنى أنه « يكون » . ولكن أليس هذا شيئا عاديا ؟ الا نقول عن كل ما نراه أو نلمسه أو نستخدمه انه كائن ؟ نعم ولا . فكل ما ذكرناه موجود حقا وكائن ، ولكنه سرعان ما يسقط فى النسيان ويهبط الى التعود ويصبح مجرد أداة أو وسيلة . أما « الكينونة » فى العمل الفنى المبدع فهى أغرب ما فيه . ذلك لأنه « كائن » كهذا العمل الفنى لا كشىء آخر سواه . **(العمل الفنى لا يريد ، ولكنه « يكون » . ان له معنى ولكن ليس له غرض ، سواء أكان هذا الغرض علميا أم اقتصاديا أم اصلاحيا . انه لا يقصد شيئا بل يدل ويشير .)** وفى هذا التجلى والمظهر على حقيقته تكمن وحدته وتفرده . وكلما توحد العمل الفنى فى انفتاحه على الوجود وبدا كأنه يبتعد عنا ، لأنه يبتعد عما ألفنا وتعودنا ، خرج من عاديته وازداد منا قربا ، أو بالأحرى ازددنا نحن من حقيقته اقترابا . هنالك نعود الى حقيقته ونصمد فيها ، أعنى الى الوجود الذى فتح أعيننا عليها . فهل من عجب ان قلنا بعد ذلك أننا نكون موجودين بحق حين نكون أمام العمل الفنى الحق ؟ ما أبعد هذا عن التجربة والتذوق وكل ما يبدىء فيه العلم ويعيد ، **وما أقربه الى حقيقة العالم والوجود والانسان . هذا الذى راح يكتشف العمل الفنى فاكتشف نفسه ، ويبحث عن الشىء والصنعة فيه فوجد الأرض التى انتزع منها ، والعالم الذى جعل مقامه عليه ، والوجود الذى أظهر الحقيقة فيه .**

الفن هو الذى يظهر الحقيقة . فى كل مرة يظهرها يبدأ التاريخ أو يعود فيبدأ من جديد . والفن بذلك تاريخى . انه ابداع الحقيقة فى العمل الفنى والمحافظة عليها . هو تاريخى ، لا بالمعنى الخارجى للتاريخ ، من تغير وتبدل فى الزمان ، بل بالمعنى الأصيل الخلاق من اظهار الحقيقة ، ولا يكون ظهورها الا فى التاريخ . نحن نسأل عن حقيقة الفن . ولم نسأل عنها ؟ لكى نعرف ان كان الفن فى وجودنا التاريخى أصلا وحقيقة ، أو مجرد ادعاء ودعاية . **وحين يصبح الفن أصلا وحقيقة حاسمة فى حياتنا فسوف نعرف كيف نهيىء له المجال وللفنان الطريق ، وكيف نساعد الانسان العادى على أن يخرج مرة عن أفقه اليومى المعتاد الى أفق الحقيقة والنور .**



الفنان هو صانع الحقيقة

العمل الفنى اذن هو مجلى الحقيقة والفنان هو مجليها .

ولكن لنحاول مرة أخرى أن نضع السؤال بطريقة أبسط ، ونجيب عليه كذلك اجابة بسيطة . ما هو هذا الشىء الغريب الذى يبدو كأن لا أثر له ، ومع ذلك فتأثيره لا حد له ، ويستخلص من الحياة العادية ، ومع ذلك فهو يلمس أعمق أعماق وجودنا ، ونزنه بكل الموازين العملية فيبدو شيئا كماليا ، ومع ذلك فلا غنى عنه لكل من دخل مرة فى حياته ؟ .

لنتصور انسانا رزق موهبة الفن ، أو لنقل على وجه التحديد موهبة الرسم . ولنتصور أنه يلتقى بمحض الصدفة بشىء من العالم الخارجى ، كشجرة أو حيوان أو وجه انسان . انه يحس بشىء يلمسه أو يؤثر فيه ،

ينبعث من شكله أو لونه أو حركته ويدفعه الى أن يعبر عن تأثره بالقول أو بالفعل ، ويستعين بقـــدرته على التشكيل والتصوير فى اكتشاف حقيقته أو خاصيته . ان كيانه الباطن ينفعل بهذا الشيء وتعروه حركة عجيبة . فهو يتفتح ويتلقى ، وهو يستيقظ ويتوتر ويستعد للعمل . هذه الحالة الوجدانية التى يحس بها قد تختلف درجتها قوة أو ضعفا ، فقد تكون لمسة خفيفة عابرة أو حالة من حالات التأثر الشديد والتسلط القاهر . انه يحس عندئذ بأن لديه جهازا عضويا خاصا ينتبه الى حقيقة الأشياء والأحداث ويحاول أن يرصد شكلها المميز ويظهر طبيعتها الكامنة .

فى مثل هذه الحالة الوجـدانية يشعر الانسان الذى تحدثنا عنه بأن لديه رغبة لا تقاوم فى تناول هذا الشيء الخارجى الذى يراه أمامه ، لا لكى يستغله فى تحقيق غرض عملى كما يفعل الصـــانع الفنى ، بل ليخلقه من جديد . ولكن كيف يتم هذا الخلق الجديد ؟ بأن يحاول اعادة تشكيله ، فيبدع من المادة التى لديه — وهى فى حالتنا هذه الألوان والسطح الذى سيرسم عليه — شيئا آخر يبدو شبيها بالشيء الذى وجده بالخارج . نقول شبيها به ونقصد بالطبع أن هذا الشبه تحدده طبيعة المادة التى أشرنا اليها ، فالقماش الذى سيرسم عليه لا يقدم له الا سطحا أملس ، بينما الشجرة الحقيقية التى يريد أن يرسمها موجودة كجسم حى فى العالم الخارجى . كذلك يحدده الأسلوب الفنى السائد فى عصره ، فالرسام من عصر النهضة مثلا يرى هذه الشجرة بعين غير العين التى يراها بها فنان تجريدى حديث .

فى هذا الفعل انتصار للفنان على الطبيعة ؛ **فهو فعل « خلاق » ، يريد أن يبدع به عالما ، ولكنه عالمه هو . هذا الخلق ليس شيئا اراديا متعمدا ، ولكنه يخدم هدفا معينا . أى هدف ؟ الوجود الانسانى . ولكن كيف يمكن للخلق الفنى أن يخدم وجود الانسان ؟ .**

قلنا ان شكل الشيء الخارجى ، ونعنى بالشكل كل ما يمكن أن يدرك ادراكا حسيا من خط أو سطح ، وبنية أو وظيفـــة ، وحركة أو سلوك ، يعبر عن جوهره ، وما يميزه ويختص به ويعطى له معنـــاه . هذا التعبير يكون فى الشيء الخارجى ناقصـــا وغير محدد ، والفنان هو الذى يحس برغبة تدفعه الى اتمامه وايضاحه . انه يرى حقيقة الشيء تقترب منه فيضع نفسه فى خدمتها ، حتى يمكنها أن تتضح على نحـــو أكمل . لا بالأفكار والتصورات والنظريات ، كما يفعل العالم ، بل على نحو حسى متصل بما يرى ويسمع ويلمس . ان شكل الأشياء يأخذ بيده ويتحكم فيه فى نفس الوقت ، فيقبل عليها ليستكمل بناءها ، أو يبسطها أو يكثفها أو ينظمها أو يفعل ما توحى به حاسته الباطنية التى أشرنا اليها لكى يرفع من درجة تعبيرها ويظهر طبيعتها المميزة . (طبيعى أن هذا يذكرنا بالمحاكاة أو « الميموز » التى تحدث عنها القدماء . ولكنها ليست تلك المحاكاة السطحية التى تنسخ الواقع ، بل هى أعمق من ذلك بكثير . اننـــا نفهمها اذا تصورنا العلاقة بين الفنان والشيء الخارجى ، كالعلاقة بين الممثل والشخصية التى يخلقها الشاعر أو الكاتب المسرحى . فالممثل يسخر كل طاقته على التشكيل وكل قدرته على الرؤية فى تجسيم هذه الشخصية فى صورة حية ، كما تفعل الطبيعة فى الشيء نفسه ، ولكن بصورة تتفوق عليها بقدر ما يتفوق الانسان بفضل طبيعتـــه العاقلة على الطبيعة . وحين يدرك الفنان طبيعة الشيء ، يدرك فى نفس الوقت حقيقته . لا ادراكا نظريا كما يفعل عالم النفس الذى يبحث الحياة النفسية الباطنة ، بل على نحو حى مباشر . فالفنان حين يشعر بأن كيان الشيء يلمسه ، يشعر كذلك بأن شيئا يستيقظ فى كيانه هو .

ذلك هو اللقاء بين الفنان والعالم الخارجى . فهو يرى الشيء ، ويحس بتفرده وجماله وعذابه ، فيتردد على الفور شيء كالصدى فى نفسه يستيقظ ويسمو ويتفتح . وكلما زاد حظ الفنان من العمق والقوة والغنى الوجدانى كانت قدرته على هـــذا اللقـــاء أقوى وأعمق ، وعلى الاستجابة للوجود الخارجى أدق وأغنى . فى هذا اللقاء وبهذه الاستجابة يعود الفنان أيضا الى نفسه . فقـــد رأينا أنه لا يدرك الشيء كما هو عليه فى الواقع ، بل يرى باطنه وراء ظاهره ، ويستشعر حقيقته من ظهره . وفى هذا اللقاء تظهر حقيقته هو أيضا . ويدرك وراء وجوده اليومى وجودا آخر أعمق وأبعد . وليس هنا شيء من الغرور أو الأنانية ، فكما برزت حقيقة الشيء فى حس الفنان فكذلك تستيقظ حقيقتـــه هو نفســه ويدرك رسالته التى خلق لها ويؤدى الى تحقيقها من خلال العمل الفنى .

هكذا تتحد حقيقة الشيء وحقيقة الفنان فى وحدة حسية تجاهد فى سبيل التعبير . احساس الفنان بذاته يجرى فى طريقة رؤيته للشيء الخارجى ، وشكل الشيء الخارجى يتم الاحساس به من خلال التجربة الذاتية ، وكلاهما يندمج بحيث يصبح شكلا أو عملا فنيا يختلف الدافع اليـــــه باختلاف العصور وتفاوت شخصيات الفنانين . فبعضهم يوجه اهتمامـه الى جوهر الشيء وقوامه ويعنى بالأشكال فى علاقاتها وقوتها ، كما نرى فى الفن القديم ، وبعضهم يهتم بالجو السائد بين هذه الأشكال ، أى بالضوء أو اللون أو الجو العام ، كما يفعل التأثيريون . وبعضهم يبحث عن البناء والمعمار ، كما فعل « **أندريا دل ســـارتو** » (١٤٨٦ — ١٥٣١) . وبعضهم الآخر بالقوة المتدفقة ، بالحركة الديناميكية ، كما نرى فى لوحات « **ميكيل أنجلو** » أو تماثيله . **أراد الفن المصرى القـــديم أن يصور الشيء المميز والقانون الباقى وراء التنوع الظاهر فى العالم ، بينما أراد الفنان الحديث أن يعبر عن الطابع الفردى الذى لا يتكرر (لنذكر رمبرانت أعظم الفنانين !) . كان الفن حتى الحرب العالمية الأولى يبدأ بما تقدمه الطبيعـــة ، لكى يبرز ما فيها من تعبير وشفافية . ثم حدث شيء جديد ، وأخذ الفنانون يبحثون عن الأشكال الأولية** الكامنة وراء الأشكال الطبيعية ، لكى

يعبروا بها عما فى الحياة من عناصر أولية ، ونشأ بذلك ما نسميه اليوم بالفن التجريدى .

كذلك تختلف عملية التأثر والبحث والتكوين . ونحن بهذا نطرق فصلا من أصعب وأمتع الفصول فى حياة الفنانين ونفسياتهم ، ونطلع على تاريخ العمل الفنى الواحد من خلال الفنان ، كما نتعرف على تاريخ تجربته فى الخلق والابداع . فمن الفنانين من يتحول انطباعهم الى الفعل مباشرة ، وكأن هذا الفعل يقفز على الفور من لقائهم الحى مع الشىء الخارجى **(كما فى رسوم دومييه)** . ومنهم من يعانى هذا التأثر ثم تمر فترة طويلة من المعاناة قبل أن يتحقق فى صورة عمل فنى . فالشكل ينمو شيئا فشيئا ويظل ينتقل من مرحلة الى أخرى ويضيف لنفسه عناصر شتى من تجارب سابقة ، ويعالج انطباعات من أعمال قديمة ، ويحاول محاولات يطرح بعضها ويستبقى بعضها الآخر حتى يصل أو يكاد الى التعبير الذى كان يبحث عنه . ولكل فنان فى ذلك عاداته وطابعه الخاص . فما يعين أحدهم على الخلق قد يضايق الآخر ، وكميات القهوة الرهيبة التى كان يستعين بها بلزاك على انتاجه الخصب ، تصبح تفاحة عطنة يحرص شاعر مثل شيلر على شمها عند الكتابة ! .

الصور الأولية

اقتصرنا حتى الآن على الكلام عن العناصر التى نراها مباشرة فى العمل الفنى ، على فرض أن للانسان عينين تريدان وتستطيعان الرؤية . على أن هناك عناصر أخرى تشترك فى تكوين العمل الفنى لا تقل تأثيرا عن سابقتها وأن لم تكن فى مثل وضوحها . من هذه العناصر ما يمكن أن نسميه « **بالصور الأولية** » . فلكل شكل من الأشكال ، وليكن تفاحة أو بذرة أو خيطا ، معناه المباشر . قد يكون هذا المعنى مرتبطا بحياتنا العادية ، وقد ندرس طبيعته من الناحية العلمية أو الصناعية ، أو نجعله رمزا يعبر عن معنى من المعانى التاريخية أو الدينية أو الأسطورية . لنأخذ الخيط مثلا . فنحن نستطيع أن نستخدمه فى غرض عملى ، فنعلقه بين نقطتين أو نحيك به ثوبا . ونستطيع أيضا أن نبحث عن خصائصه العلمية لنفهم قوانين المرونة التى يخضع لها أو مميزاته الاقتصادية فى انتاج الأقمشة ، وما شابه ذلك . ويكتسب هذا الخيط معنى أعمق حين نتحدث عن « **خيط الحياة** » . فنستعير هذه الصورة عن أسطورة قديمة ، ونعنى بها أسطورة آلهات القدر (النورن) اللائى يجلسن عند نبع « أورد » فى مبدأ الخلق والتكوين ، ويغزلن أقدار البشر فى خيوط . فالأسطورة تتصور الحياة خيطا تغزله آلهات القدر ويمددن فيه زمنا لكى يقطعنه فى النهاية . والحياة فى هذه الصورة شىء تبدأ ، قوى مجهولة ، وتصله فترة ثم لا ندرى كيف تنهيه ، شىء يمكن أن يسير فى نعومة الخيط وسهولته ، ولكنه قد يتعقد ويلتف ويفتل ، وقد يكون ضعيفا واهنا يهدد فى كل لحظة بالانقطاع ، وقد يحتمل الشد والجذب والتوتر ، شىء نرى حاضره ولكنا لا نعرف أبدا مستقبله .

فى صورة الخيط اذن اشارة الى وجود الانسان ، تكشف كل ما فيه من تشابك أو بساطة ، من عتمة أو اشراق ، من خطر أو أمان . صورة الخيط المحسوسة هذه تلقى الضوء على غموض الوجود ، وتعكس ألم المصير وصدقه . انها لا تقدم للانسان تصورا علميا عن طبيعته ، بل شعورا حيا لكل من يستطيع وجدانه أن يتفتح على معنى الوجود . وهى تعطيه وسيلة وأداة ، لا لكى يحقق غاية علمية أو عملية ، بل ليفهم معنى حياته واتجاهها . قد تعبر أسطورة آلهات القدر عن هذه الصورة ولكنها لا تستنفدها ، ذلك أنها أقدم من الأسطورة ، وأنها كامنة هناك فى جوهر الأشياء وفى أعماق الضمير . وقد تفلح الأسطورة فى ابرازها والتعبير بها عن مصير شعب من الشعوب ، ولكن الصورة نفسها عنصر أولى من عناصر الوجود الانسانى ، ولذلك استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطورى ، وزوال الاعتقاد فى آلهات القدر ، كما استطاعت أن تبقى كاشارة مسعفة ترمز بها لحياتنا ونفهم بها وجودنا . وقل مثل ذلك فى صورة أخرى كالميزان والدائرة والأفق والكف والطريق ، تشير جميعا الى معنى من معانى الوجود أو المصير .

ظهرت هذه الصورة كلها أول ما ظهرت فى مجال الرؤية على أرض الأسطورة والطقوس البدائية ، ثم ضعفت القدرة على الرؤيةبالتدريج ، وحل محلها الخيال الدينى ، وأصبحت حكمة لمن يرى الغيب موعظة ومذهبا فى الحياة . وتفقد الطقوس سلطانها القديم لتصبح فى دور العبادة التى لا تزال تحتفظ بها نوعا من اثارة الشعور الدينى بالرهبة والتقوى ، وتتحلل الأسطورة لتحل فى الحكاية الخرافية أو الشعبية أو فى العادة الموروثة ، وتبقى الصورة فى هذا كله تعبيرا عن الحكمة الباقية مهما أضعف التفكير العقلى المجرد من قوتها أو قيمتها . وتحيا فى أعماق الوجدان فى ما نسميه باللاشعور ، ومن هناك تواصل تأثيرها على الشعور ، والتفكير والالهام . بل قد تشارك فى تكوين ما نسميه بالضمير ، وتتحكم الى حد لا يستهان به فى توجيه حكمنا على الأشياء والأحداث .

قد نكون فقدنا الشعور الواعى بهذه الصورة ، ولكن هذا لا يمنع أنها لا تزال تتخلل حياتنا ، وقد نحس فى بعض اللحظات بومضة من معناها القديم (عندما نقف اجلالا لذكرى عزيز أو نقبل رأس ميت حبيب أو نتبادل خاتم الزواج مع شريك الحياة) . انها تظهر واضحة فى حياة الطفل ولعبه واحتفاله ، كما تظهر فى ألعاب الشعوب واحتفالاتها وما بقى من طقوسها وأعيادها . ولكنها لا تظهر كأوضح ما تكون الا فى الفن . **فالحالة التى تعرو الفنان وهو يباشرالخلق ، قريبة من حالة الطفل والرائى القديم . هى حالة لا يحكمها العقل الناقد ولا الارادة الهادفة ، بل تستشار فيها الحياة . فتتفتح على العالم الخارجى وتنفتح للعالم الداخلى** . هناك تظهر تلك الصور ، لا كما أرادها الوحى أو فكر فيها ، بل منسوجة فى خيوط ذلك الشىء

العجيب الذى يتشـكل ويتخلق . قد نحس بها فى رسم يصور طبيعة مفتوحة تتلاقى فيه حـدود السماء العالية بالارض المنبسطة ، وبينهما تلك المنطقة المحدودة التى قدر للانسان أن يعيش فيهـا بين العلو والعمق ، والاتساع **والضيق . وقد نشعر بها فى رسم آخر يلتقى فيه البحر** والشاطىء حين يقطعهما شكل صغير لانسان عمودى عليهما ، يقف منتصبا هادئا مصمما على الفعل مسـتعدا لمواجهة المجهول . بذلك تثير هذه الصورة المرسومة صورة أخرى سحيقة القدم ما زالت حية فى أعماق الضمير ، هى صورة الطريق والمصير ، تراها العين أو تسمعها الأذن فيفرح الوجدان ويشرق ، لانه يرى ويسمع فيها أثر حكمة قديمة تسجل صراعه مع الظلام الابدى أو مـع الموت المحتوم . كذلك الأمر مع ايقاع يتكرر فى لحن أو قصيدة ، أو مع دائرة تدخل فى تكوين لوحة أو بناء . انها جميعا تضع الوجود الراهن فى مكانه من الوجود الخالد العام .

كرسى ڤان جوخ

ليس العمل الفنى الأصيل اذن شيئا جزئيا أفصله عما يحيط به من وجـود عام ، بل هو دائما كل متصل ووجود مستقل . فالكرسى الذى أراه الآن أمامى موجود فى محيط أشمل منه . فاذا التقطت له صورة فوتوغرافية اقتطعته عن عالمه . أما اذا رآه فنان مثل فان جوخ وصوره ، فانه يجعل منهالمركز الذىيتوسط بقيةالمكان ،كما يتشكل الكرسىنفسه بحيث يبدو كلا مستقلا بنفسه يضفى على كل ما يحيط به روحه وشخصيته . هذا « التشكيل » يتفاوت بين عمل وآخر . قد يكون شفافا مجردا كالشكل الهندسى وقد يكون ظاهريا أو عرضيا خالصا . وقد يبدو من كتلة الجسم الذى يصوره الفنان وقد يبدو من خلال الحركة أو الجو العام . المهم أنه يحاول دائما أن يبرز الظاهرة الملقاة فى عالم الواقع فى وحدة ممتلئة بالحياة . هكذا نحس دائما بأن هناك ما يعلو على الشىء المصور ونعنى به الوجـود ككل . وهذا الوجود ككل لا أستطيع أن أزعم أننى أراه أمام عينى . فما أنا نفسى سوى جزء ضئيل من كل لا آخر له ، وما كل شىء ألتقى به أو أتعامل معه سوى نقطة فى بحر من الأشياء والعلاقات . ولكن عملية التشكيل الفنى التى أشرت اليها تبرز أمرا فريدا . فهذه الوحدة التى نشأت عن لقاء الشىء المدرك (بالراء المفتوحة) بالانسان المدرك (بالراء المكسورة) تشبه صوتا يملك القدرة على الدعاء والنداء . ان الوجود كله حاضر فيها : كل الطبيعة والحياة والتاريخ فى وحدة حية . وليس معنى هذا أن العمل الفنى يجب أن يكون دائرة معارف للحيـاة والاحياء وليس معناه أن اللوحة الفـخمة التى تصور مختلف العصور والوان النشاط الانسانى فى بلد من البلاد أو عهد من العهود أقدر من غيرها على ابراز هذه الوحدة الكلية . **فليس المهم هنا ماذا يصور الفنان بل كيف يصوره . المهم هو الاسلوب الذى تعالج به الظاهرة الواحدة فى عملية التشكيل الفنى . وهنا يكون الحـذاء أو الكرسى الوحيد الذى يرسمه فان جوخ على أرض متواضعة أقدر على ابراز الكل من لوحة ضخمة على مبنى رسمى يصور أشتاتا من العصور والشخصيات . . ذلك لأنه أقدر على اسماعنا صـوت الكل ونداء الوجود .**

هكذا نحس « بالعالم » فى كل عمل فنى . قد تختلف طبيعة هذا العالم من فن الى آخر . ولكنها تظل فى حقيقتها الأخيرة واحدة . فعالم الموسيقى يختلف عن عالم الرسم أو الهندسة . والعناصر الاولى فى العالم الاول هى الزمن والنغم وهى فى الثانى السطح والخط واللون وفى الثالث المكان والكتلة . ولكن اختلاف العناصر بين هذه الفنون لا يمنع أنها تتحد فى النهاية فى شىء واحد . انها تحاول أن تضفى على الوحدة التى تجمع بين الكون والانسان معنى تفتقر اليه فى الواقع العادى ، لكى تعبر من خلالها عن شمول الوجود ، وحقيقة العالم .

لقد رأينا كيف أن الفنان يبرز جوهر الشىء من خلال الرؤية والتشكيل ويظهره فى صورته الخالصة . وهو فى هذه الصورة الخالصة يظهر جوهره هو نفسه كما يظهر جوهر الانسان بوجه عام . فالشىء يكتسب معنى جديدا من خلال الرؤية والاحسـاس والتقييم الذى يقوم به الانسان ، كما يصل الانسان نفسه من خلال هذا الشىء الى الشعور بذاته . وحين يحدث هذا يكشف الوجود كله من خلال العمل ويصبح الجزئى رمزا للوجود الكلى . ولما كانت عملية التشكيل تتم على مادة واقعية ـ كاللون والحجر والنغم واللغة ـ فان نتيجتها تتم على هيئة عمل باق . وحين يأتى المتفرج أو المتذوق ليتأمل هذا العمل ، فهو يشارك فى العملية التى أخرجته الى الوجود . وبذلك لا يكون الفنان الذى ولد ليشاهد وخلق ليرى كما يقول جوته ـ قد صنع شيئا لنفسـه فحسب ، بل للناس جميعـا . ان فى استطاعتهم الآن أن يتأملوه ويفهموه ويجربوه . بذلك يتميز العمل الفنى عن كل عمل سواه أيا كانت منفعته أو أهميته . فهو لم يوجد من تلقاء نفسه ، بل أوجده الانسان . وهو ليس جزءا من ذلك العالم الاول الذى وجد من قبل أن نوجد ونعنى به الطبيعة . بل هو جزء من ذلك العالم الثانى الذى ينتج عن التقاء الانسان بالطبيعة . وهو يشغل مكانة خاصة بين موجودات هـذا العالم الآخر ، تجعله على الرغم من محدوديته وتناهيه ، يمثل كلا متفردا ، ورمزا للكون والوجـود بوجه عام . **ذلك أن كل عمل فنى حق ، مهما كان صغيرا فهو عالمى بطبيعته . انه مكان مشكل ، زاخر بالمعنى ، يستطيع المرء أن ينفذ اليه بالرؤية والسمع والحركة . هذا المكان يختلف فى بنائه وتكونه عن كل مكان يملؤه الواقع الخارجى . فليس أدق وأعمق وأجمل وأكثر حياة من كل ما نقابله فى حياتنا اليومية فحسب ، بل انه يختص بميزة فريدة : فالشىء والانسان فيه يتفتحان .**

ان الشىء والانسان يكونان مقيدين محجوبين فى المكان الذى نحيا فيه حياتنا اليومية . وما ندركه منهما يكشف عن حقيقتهما ويخفيها عنا فى نفس الوقت . لكن الفنان

الذى يقدر على رؤية الحقيقة كما يقدر على التعبير عنها قد يستطيع كذلك أن يصل بها الى التعبير الكامل عن نفسها . فالباطن قد أصبح ظاهرا يمكن للعين أن تراه ، والظاهر قد صار باطنا يمكن للوجدان أن يحس به ويضمه الى تجاربه . ومن خلال ذلك تقترب الأشياء من بعضها كما يزداد الانسان منهما قربا ، بحيث يحس أنه يحيا فى هذا العالم الكلى الواحد حين يحيا فى هذا العالم الجزئى الموحـــد الذى دخله من باب العمل الفنى . ليس يكفى عندئذ أن يرى ويسمع ولا أن يستمتع ويتذوق ، كما هو الشأن مع سائر ما يحيط به فى حياته العادية . فالعمل الفنى يفتح له أفقا جديدا يستطيع أن يتنفس فيه ويتحرك ويتعامل مع مخلوقات تفتحت كذلك على حقيقتها . لذلك فانه مطالب بأن يبذل جهدا كبيرا فى التأمل ، وهو هذه الموهبة التى كادت تضيع منا من فرط ما نعمل ونجتهد ونفخر بالعمل والاجتهـــاد ، وننسى التركيز والسكون والمشاهدة والتفتح على حقائق الموجودات . اننا نسمع الكثيرين يتكلمون عن الفن ، ولكن القليلين هم الذين يتصلون به اتصالا أصيلا . صحيح أن معظمهم يحس بأن هناك شيئا جميلا ، ويتحدث بطلاقة عن الأساليب والمدارس ، ويعنى بابراز الجديد فى « **الشكل** » أو فى « **المضمون** » . ولكن هذا كله لا يعبر عن صلة حقيقية بالعمل الفنى . فهذه الصلة لا تأتى الا حين يجمع الانسان نفسه أمام العمل الفنى ، ويتعلم السكون ، ويستعد للتلقى ويدخل فى عالمه متفتح النفس يقظ الحواس ، فيشاهد وينصت ويعايش . عندئذ يتكشف لنا هذا العالم الذى نسميه عالم الفن كما تتكشف لنا نفوسنا بمقدار ما نقترب من العمل الفنى ونحاول أن نتعمقه . وهنالك تسقط الأقنعة اليوميـــة وتتألق النفس بنور مباشر ويخف وجـــودنا الذى نحس بثقله على مدى الأيام ، وترتفع الأسوار التى كانت تسد علينا الباب الى قلب « العالم » ، ونعرف معنى الأصالة والخصوبة والصفاء ، كما نحس لمس الحقيقة الخالدة على كياننا الفانى .

عبد الغفار مكاوى

كاتبان من الجيل الساخط



فريدمان



أبديك

أثار كل من « جون أبديك » J. Updike و « بـــروس فريدمان » B. Friedman الكاتبين الناشـــئين ، عاصفة من النقـــد تناولت مؤلفاتهما العـــديدة التى تعرض لمختلف التصدعات والآلام الاجتماعية الحديثـــة . وعلى الرغم من تقـــاربهما الذى نشـــأ عن اختيارهما لنفس الموضوعات ومعالجة نفس المشاكل الا أنهما يختلفان أيما اختلاف فى طريقة عرض هذه الموضوعات ومعالجة تلك المشاكل . **وكلاهما يضحك ساخرا ويتحسر على ما أصاب الانسان بعد أن سقط من جنة عدن وفقد مكانته الرفيعة التى لا تدانيها مكانة .**

وقصص **((فريدمان))** تعرض فى ذكاء لحـــالتى الغضـــب والسخط اللتين يستشعرهما تجاه هذه الحالة الراهنة التى وصـــل اليهـــا المجتمع . أما « **أبديك** » فلا يستطيع أن يطلع القـــارىء على دخيلة نفســـه وما تطويه من حقائق الا اذا واتته احدى النزوات وترك لمخيلته العنان لتستجمع ما احتوته من مناظر وأصوات وأشـــباح . فالأحـــداث فى قصصه تتسم بالبطء وكأنها أحداث حلم طويل جميـــل .

ولا تخلو قصص «**فريدمان**» مـــن الفكاهة والمـــرح وتعتبر قصصـــه ضـــعيفة تجىء فى ذلك شأن قصص « **أبديك** » .

ويمتلىء أسلوب أبديك بالجمال والاستعارة كما يشوبه الغموض والضبابية . وأخيرا نجد أن « **أبديـــك** » و « **فريـــدمان** » كاتبان تميزا بالفطرة ليعبراعن السخط ويكمل كل منهمـــا الآخر .

فنان من بيت السنارى

(أنور عبد المولى)

فــؤاد كامــل



صفحة من مجلد « الفن المعاصر فى مصر »

● ان منحوتاته لا تستمد أهميتها من شخصية الفنان أو موهبته أو قدراته فحسب ، وانما تستمدها كذلك من تلك الثورات الفنية التى ميزت هذا القرن ، واذا ما تعرضنا بالتدقيق فى أصول فنه ، تكشفت للتو الأسباب التى وضعته منذ زمن ليس بالقصير فى مصاف رواد حركة فن النحت المعاصر .

● لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الذى ظل ينهل من معين التاريخ والتراث الذى تركته لنا الحضارات القديمة ، فالفن عنده ظاهرة من ظواهر الحضارة البشرية بكل ما فيها من أسطورة ودين وحكمة وأدب ولغة وعلم .. تزيد من صنعته وثقافته ثراء وعمقا ، وتزيده سيطرة على مشاعره وهيمنة على وجدانه .



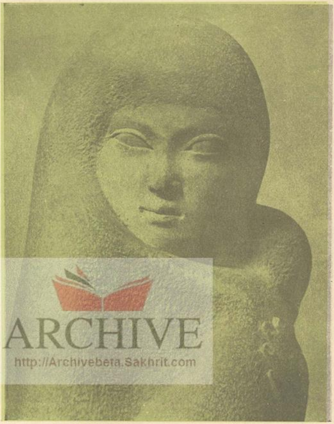
● ان العنصر الشعرى لمتوفر تماما قدر العنصر الأيديولوجى ، قدر العنصر القدرى ، قدر العنصر الميتافيزيقى ، قدر العنصر التشكيلى ـ والفنان معها جميعا صديق رفيق متامل ـ تداخل وتشابك ليتحقق من خلالها سائر ظواهر الحياة .

وبعد دقائق ، التقينا فى ساحة قصر العينى القديم ، **احسان خليل** تحاول حبس دمعة وفى مقلتيها الف دمعة ، **راتب صديق** منفعل وقد اشتد جزعه ، **خميس شحاته** واجم تذوب نفسه حسرات ، أما أنا ..

كنا نتطلع جميعا الى الدور الثانى ، الى العنبر رقم ٤ .. ونصيخ السمع الى كلمات الطبيب النبيل البارع **على البدرى** وكأنها صوت قدر لا يرحم ، بينما احسان خليل تحاول أن تستخرج منها أملا ولو واحدا فى الألف . لم يبق الا ان نظير النبأ الى الفنان الكبير **ثروت عكاشة** .

ولم نكن ندرى ، وهو يغمض عينيه الاغماضة الأخيرة ، أن الغفور الرحيم ، وهو الطبيب الأول ، يهيء له فى اغفاءته الطويلة التى أستمرت أياما ، طريقا الى الدار الباقية .

على الصفحات الست التى تلت الصفحات الأولى التى خصصت لفن مختار ، من المجلد الضخم القيم الفخم « **الفن المعاصر فى مصر** » الذى تخير صوره وبوبها وكتب مقدمته **حامد سعيد** ، يجد المتطلع مجموعة من صور النحت لفنان حافل بالدرس والصنعة والمثابرة والموهبة والعطاء ، انارت الطريق للكثيرين من أهل الفن والفكر بيننا ، فكان عليهم ان يعاودوا الرؤية بالاتصال المباشر **بمنحوتاته المنتشرة فى داره وبيت**



صفحة من مجلد
« الفن المعاصر فى مصر »

السنارى وقصر المناسترلى ، يتتبعونها ويقبلون عليها ، ويسعون لاستكناه ما تطويه فى أعماقها من أسرار ، ويستكشفون فى المعانى الكبيرة الفريدة العميقة الخافية التى لا تدركها الطباعة مهما ارتفع مستواها ، صحوة جديدة لفن النحت الموروث فى أصوله العريقة ، وفنا انسانيا يومض فى ظلام الصدور ، يتميز بالأناة والصبر ، ويبعث فى النفس الثقة ، والسلام والطمانينة ، فنا أصيلا عريقا اكتسب اصالته وعراقته من صدق العاطفة والهام الفطرة وحرارة النفس ورهافة الحس وانطلاق الروح ، ومما انتهى اليه الفنان من توافقا نفسيا عجيبا ينتزع منهم كل أحساس مكاشفات ومشاهدات فنا يستشعرون فيه بالصراع والتمزق ، كان اعجابهم به دليلا على أنه لا غنى عن الاتصال الشخصى الحميم بالأصول الفنية ، وحافزا لهم على الرقى بأنفسهم الى مستوى تلك القيم الانسانية الرفيعة التى كرس الفنان كل جهوده من أجل العمل على اكتشافها وتحقيقها ، فى نظام صارم يقدس قواعد الحرفة ويلتزم — دوما — بضرورات مادتها المتحددة المكتملة المتسقة ، حتى يقهرها على البوح بأسرارها تحت اختلاجات الفكر والحس ، ونظم تأملاته فى الحياة والطبيعة ، والكشف عن ايقاعاتها والاهتداء الى علاقاتها العضوية والجمالية المتداخلة ، فنا بدا لهم جليا ان له شخصيته المميزة المستقلة ، وطريقته فى التعبير عن عالمه



الخاص الناضج ، وموسيقاه السلسة المنسابة بارتيـــاح .

لم يكن **أنور عبد المولى** غير ذلك الفنان المبدع، ثمرة مشروع عظيم بدأه **حامد سعيد** فى وزارة المعارف عام ١٩٤٥ هو « الدراسات الفنية الخاصة » الذى احتضنته بعد ذلك وزارة الثقافة منذ عهد **ثروت عكاشة** ، عام ١٩٥٩ وحولته الى مشروع **« التفرغ والبحوث الفنية »** ، وهو يهدف فيما يهدف الى تفرغ الفنان الباحث تفرغا كاملا لفنه ، وتخصيص كل وقته وتركيز كل مواهبه وتعبئة كل قواه الخلاقة ، يطلقها دون أن يعوقها عائق ليعمل بصورة دائمة مثمرة . ولا شك ان فنه الذى نفتخر به ، هو ثمرة عمل شـاق دءوب مضن ، هو ليس محصول أيام واسابيع وانما هو محصول أعوام طوال متصـلة ، راح يحرص فيها على تزويد نفسه بالكثير من المعارف فى الفن والتاريخ ، ويوسع خبرته الفنيـة عن طريق الغوص الى أعماق الفنون القـديمة ، ويستغرق فى صور الطبيعة وتأمل الأشكال الرمزية للفكر البشرى وما ارتبط به من قديم الزمان بقدس العقائد وارفع القيم ، بما فيه من أسـاطير وطقوس دينية وفنون ، وكثيرا ما كان يعود بنتائج باهرة بمثابة مقتبسات لا تقل قيمة عن الخلق . ولا شك ايضا أن فى منحوتاته وبحوثه الفنية ، قسمات نوعيـة هامة فى تطور لغته التشكيلية من حيث معالجـة المادة والتكوين ودلالاته الأدبية ، وبخاصة عندما يسود فيهـا النظام البنائى التركيبى بكل ما فيه من اتجـاه اسطورى واسـتغراق فى تراث الأقدمين .

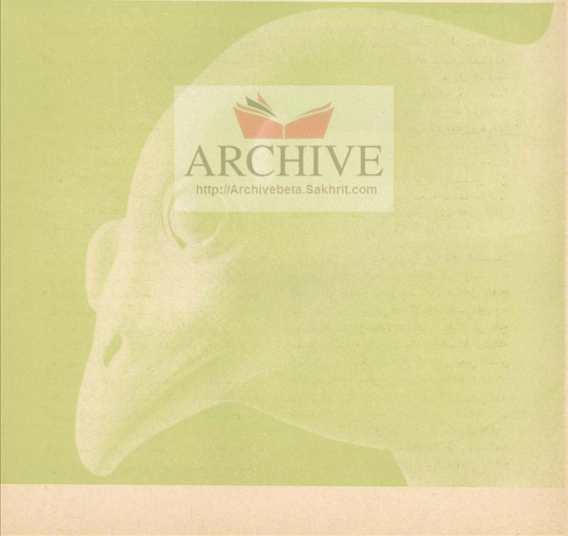
ان منحوتاته لا تستمد أهميتها من شخصية الفنان أو موهبته أو قدرته فحسب ، وانما تستمدها كذلك من تلك الثورات الفنية التى ميزت هـذا القرن . واذا ما تعرضنا بالتدقيق فى أصـول فنه ، تكشفت ـ تلتو ـ الأسباب التى وضـعته منذ زمن ليس بالقصير فى مصاف رواد حركة فن النحت المعاصر فى مصر التى تضم فيما تضم عايدة شحاته ، جمال السجينى ، آدم حنين ، محمد هجرس ..

لم يكن انور عبد المولى غير ذاك الفنان المتفرد الشخصية ، الذى ظل يواصل النفاذ بشجاعة الى أعماق الحجر والجرانيت والرخام والخشب. مفيدا من الدقة والمران الطويل فى معرفة ظواهرها يريد ان يستحوذ على كل مكتشفات صنعتها الخاصة ، يتمرس بها الى حد الاجادة والاتقان ، ويبلور لحظاتها العليا ، يستخلص ما فيها من انسجام وتناسق وكمال وجمال وتناسب ، وقد يتم عبر الأشكال الحسية لمنحوتات **رودان ، موديليانى ، مختار ، ابستان ، مور** .. لكيما تؤدى فى فنه وظائفها على نحو يثبت الخفقات التى تصطرع – دوما – فى أشكاله ، وبخاصة تلك التى تتخذ اوضاعها القصوى وشدتها الخاصة تحت ضربات معاوله ومطارقه وازاميله الرقيقة، الحادة ، الشجية ، الرخيمة ، العذبة .. تنتظم على نحو خاص ، وتوجه الفكر والخيال والشعور نحو الهيئة الخصبة ، لكى تستخرج منها عمقا خاصا فريدا ، يكمن فى ذاته سر قوته . لا نزال نقف عاجزين امام سرها كأداة يستخدمها فى احداث إقرار متواصل ، نحسه عميقا كأنما يأتى من اجيال سحيقة تغفو فى دمائنا ، يحرك نمو الكتلة ويبعث فيها الدفء والطـاقة والنغم الداخلى ، وكأنه مرتبط بحاسة عجيبة تلتقط انسجة التكوين ، لها قدرتها على معرفة الاتجاه الذى يجب ان تنمو فيه ، لتعطيه وحدته واكتماله وتفرده ، لتوافق أداء المعنى فى تنقله من مقام الى مقـام ، يضغط فيها أهواءه ، ويسيطر على عواطفه ويقهـر انفعالاته ، لتفقـد كل ثقلها الوجدانى ، فتبرز حياتها التشكيلية خالصة نقية وتكاد تكون خالية تماما من كل ثقل ، لتشف عن الذات المعراة ، وفى ذلك مدى ما ينطوى عليه فنـه من قدرة على استشعار عالم حى خفى كاللاشعور . أننا هنا نكاد نحيا فى عالم من الصور الذهنية ، يعلمنا فيه كيف ندرك العالم المرئى حين نمزجه بخبرته الجمالية ونحيله الى حالة حرة فعالة ، تستحيل بين يدى الفنان الى قوة جدلية تقوم على ضرب من الحس التشكيلى . ان السيطرة الوجـدانية هنا ، هى الاختيار الرشـيد لتحـديد مصير الكتلة قبل حلولها تشكيليا ، هى الارادة الفعلية التى تحقق النصيب الأوفى من هذا المصير التشكيلى الذى يريد – دوما – ان يخرج الى النور ، ويتخذ لنفسه شكلا محددا دائما باقيا . **ان الجوهر الأيديولوجى وترابطه فى الشروط الفنية الخاصة ترابطا عضويا مرنا ، يأتى من دخيلة الفنان ، عندما يتناول نموذجه تناولا فنيا ليمنحه فرص النمو النفسى، ومن عديد الزوايا التى ينظر منها الى معالم بيئته ، يؤكد لنا – دوما – اعتماده على المزج الحيوى المتدفق الملح ، بين الاتزان والوقار ، وبين الفكر والعاطفة ، وبين عناصر التوتر والتألق التشكيلى** .. فى خلق عالم خاص ، قوامه ايقاعات الكتلة وانسجام ما يجسمه فى منحوتاته من تباين وتوازن مساقط الأضواء مع الظلال ، ليكسبه دلالة وجدانية ، وطابعا مميزا فى عظمته وجلاله وسعته وعمقه وروعته .. وما نستظل بظله من نزعة تأملية ، أنسية حيوانية كونية ، مقدسة بما فيها من بعض الغموض الأصـيل والابهام المبتـدع ..

* * *

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان صاحب العاطفة الذكية ، الذى ظل ينهل من معين التاريخ والتراث الذى تركته لنا الحضارات القـديمة ، ما شاء له هواه وخياله وشغفه ، فالفن عنده ظاهرة من ظواهر الحضارة البشرية بكل ما فيها من أسطورة ودين وحكمة وأدب ولغة وعلم .. تزيد من صنعته وثقافته ثراء وعمقا ، وتزيده سيطرة على مشاعره وهيمنة على وجدانه . فالتقاليد – فى ظنه – اشبه ما تكون بلهيب متصل ، متباين متجانس ، قد يبدو احيـانا أنه قد خبا ، ولكنه فى الواقع يظـل كامنا ، والتركيب التشكيلى تناله يد التعديل – دوما – ولكنه لا يتغير فى أصوله ، والفن كالثقافة ، عملية بعث واحياء دائمين ، تتأكد فيها الصلة الوثيقة بين الماضى والحاضر . والماضى ليس عبئا للفنان المعاصر الذى يستمد جذوته من هذه التقاليد الموروثة ، وانما هو – فى اعتقاده – مصـدر

رائع ذو معين لا ينضب ، اذا لم يعتمد على محض الصورة التقليدية المنسوجة من التراث ، واحال دلالته الى ما وراء المرئيات المعاصرة ، الى صور وصيغ من نوع جديد يكشف بها عن بعد جديد، ويزيد من احساسنا بعظمة الانسان وحريته ، ويملأ منحوتاته بنشاط ابتداعى يعبر عن قدرة الروح على تسجيل نفسها فى النبع الدينى المتناسق المنتظم المنسجم ، القادر على اعطاء التطهير الحقيقى ، وبعنصر شعرى وغناء آسر وبانفاس حارة لاهبة ـ هى نعيمه ونوره وسلواه وهى ايضا شقوته وبلواه ـ تكاد تهز نفوسنا هزا ، ونحس فيها نوعا من التلقائية ، من الارادة الفطرية ، هى بعض ما يعين الفنان على التوغل فى عالمه الروحى ، فى تخطيطات كتلته الأولى المرسلة على الطبع والمنطلقة على السجية ، فى بعثها المتقطع ونموها المرتجف وتقدمها نحو المجال المطلق المؤتلف ، الذى يجعل من المعمار النفسى وجها ذبيحا مرتعشا من وجوه عمله



الفني .. هذا الوجه الملثم ، الجميل ، الذي يطل من النور ، الذي تبدو ملامحه ولا تبدو ، وقد نقشت في العظام من طمى النيل ، وكأنها تخلو من تدخل الفنان ، هي بعض قدر حزين نستشعره على الأجسام المليحة وهي تهم بالقعود او بالرحيل تتبدى فيها الصحة والرواء ونعومة الحرير .. قد لا يكون الا امتدادا روحيا لوجه تمتد جذوره الى عصور بعض حضارات بلادنا العريقة ، أو الى بعض حضارات فارس والهند أو بيرو القديمة ، او الى بعض اعمال المحدثين من فناني بلغاريا او ايطاليا .. يكشف لنا عن وحدة عميقة واستمرار حي باطني للوجود البشري ، وكأنما الروح تنتقل من صورة الى صورة فتساير الوجود من زمن الى ازمان ، كما يكشف عن بعض الضرورات الكامنة لقسمات فاصلة واضحة ، تتغلغل في حنايا نفوسنا وقلوبنا ، وتصبح لدى الفنان احدى الرؤى العامة في فنه ، ذات الامتداد الأفقي ، العمودي ، العمقي ، الزمني ، تسيطر عليها تلك السكينة والهدوء والوداعة والعذوبة ، والأنات المستسلمة ايضا ، ولها هنا أسطورتها الخاصة ، حيث الحجر يعبيء الفراغ ، وحيث الصمت بين حياته وحياة الآخرين تنقشه المعاناة على كواكب منحوتاته ، وتجعل من فنه تجربة وخبرة كبيرة حية كثيفة معقدة غامضة ، يحلق بها فوق الأحداث والمناسبات والحاجات الطارئة ، باحثا عن النشوة والابتهاج يسمو بهما فوق الألم ، لكيما تحس ـ ويا للعجب ـ الانتماء الى مكان بعينه والى قوم بعينهم . وهو بهذا التحليق يضج في اعماقه ثورة انسانية بأعمق معاني الانسانية ، ويبتعث سعادة غامرة الى نفسه والى نفس كل مكروب ، ولا شيء يصل الى القلب مثل الصوت الأول الخفي الذي ينبعث من القلب ، وهو يحمل هيام الروح وظمأ العاطفة ولهفة النفس ، وحينئذ يشرع الفنان في بذر صفاته المثلى ، عناصر حياته الشخصية ، وجه ذاك الجنين الذي يفيض بنغمة من البر والأنس والبشر ، وبنغمة من الندم والحزن الرصين والحسرة الخفية ايضا . هكذا تتحطم عنده الحواجز القائمة بين الرمز والأسطورة والحياة فتمتزج ، وتتجلى البناء التركيبي عن ايديولوجية رفيعة ، تتجاوز رفعتها حدود القضايا المرتبطة بالزمان الى آفاق اخرى لا تحد ، وينتقل الفنان من الزخرف والبساطة وصراحة التعبير الى الصيغة التشكيلية العاتية . **ان النظرة الشاملة والنفاذ الى الجوهر لهي عند الفنان محصلة التفاعل النسبي بين المعمار الوجداني والمكاني ، تعكس فيما تعكس خلجات الانسان والحيوان والطير في علاقتها الروحية الشديدة التعقيد بالمعمار التشكيلي ..** تتحرك في غير جنوح او جموح او تمرد الى سكون ديناميكي ، بأساليب تتراوح بين الرقة والجزالة والرفق والعنف الخفيف ، تتوخى ايقاظ الحس برفق وتزودنا بعمق الحياة وتنوعها ، في ايقاع يأتي رقيقا بسيطا ناعما في خفة ورقة ووداعة ، ويستنشد الخصائص النوعية الانسانية والحيوانية والطيرية ، جنبا الى جنب مع الفروق الدقيقة المميزة لها ، تضيء الواحدة منها الأخرى ، يبعثها الفنان في منحوتاته ويجددها وينفخ فيها من روحه ويعيدها ـ دوما ـ خلقا جديدا لتمضي تطبعها بطوابعها الجديدة ، فتكتمل لها سماتها المميزة ، وتستقر تقاليدها ومقوماتها التي تكتسب معها صورتها الأخيرة وشكلها النهائي ، ونستشعر نحن عملية معقدة غامضة ، هي الحياة نفسها بما فيها من خفقات مستمرة بين الغبطة والأسى ، بين الأمل والخوف ، بين النشوة واليأس .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان صاحب الذهن الخصب والخيال الواسع ، الذي كان يفاجئنا ـ دوما ـ بعالم متكامل ينفتح على مصراعيه ، يفرض فيه الايقاع المقسم الموزع ، ويتخذ فيه من تحولات المادة البطيئة الى ناتج مكتمل واضح المعالم ، شواهد لانضباط وسائله التكنيكية ، يصطنع فيه الرمز الذي يعبر عن الانسان ومشاعره وأهوائه وانفعالاته وآماله وأفكاره ومعتقداته ، لا يختل ولا يتزعزع رغم مناهضة المناهضين ، لئن اعتمد فيه أحيانا على دقة التفاصيل في بناء الكتلة وانشاء الزوايا المنحنية أو المثنية والتقاء الخطوط الصاعدة أو الهابطة تنشأ عن الحاجة التشكيلية الى صياغة

ايقاعات أصفر وادق ، فلكي يهيء لنفسه واحدا من الســـبل العـديدة المؤدية الى تكوين نظرة موضوعية الى الأشياء والى الحياة ، دون ان يبتغى التوصل الى ضرب من التبسيط ، بل ليتضمن نسـقا لا زمانيا من التركيز والتكثيف ، يصـبح شيئا فشيئا أكثر الحاحا ، وبهينا قدرا لا يبارى من اليقظة والانتباه ، تهب التكوين لغة ليتحقق بدائيته ، بتوهجه ، يشتقه فى عملية التجسيم والتحقيق المرئى المستمر ، من عضوية الحيـاة وحيوتها ، ومن قلق العصر وتعقده وانقسـامه وثوريته ، فهو بهذا التشخيص الفكرى ، وخلق التفاصيل حوله ، يعمد الى جو تتسرب فيه الينا ايحاءاته ، وتقترب من الحـوار الداخلى ، من المعاناة والقلق ، من عصف الريح فى أعماقه ، ويبقى الأطار الزمنى صفة بارزة فى فنه وهــو سبب رئيسى يشترك فى اضفاء الحرارة وأحداث هزة وأثارة فى النفس ينموان شيئا فشيئا .. يفاجئنا — دوما — ببعض الشواهد الفـذة فى تجسيد ما احتجزه قلبه من مرارة وأحزان ، وما تعاقب عليه من رياضات ومجاهدات ، يحاول أن يتلمس فيها ما يعينه على الصبر ويسليه فى البلوى ، هى أيضا بعض قلقه ومعاناته وعذاباته واستغاثاته المكبوتة المكلومة وكل لواعج نفسه من حب وأمل وكبرياء وهمة وشجاعة وطموح وشرف وكرامة وفتوة وفخر وبأس وبطولة وتشبث بالحياة .. يشدو بها ويحيلها جميعا الى نوع من التسـاؤل الرقيق الشـعور ، والبحث المرهف الحس فى ارتياد آفاق النفس وكشف مجاهيلها ، فالفـن عنده هو ذات نفسه ، وهو ترنيمة حزنه ، وهو بعد ذلك طاقة يتفق على نسجها الفكر والخيال والمادة والأداة معا .. ايضاحا لموحيات الوجدان وتفسيرا لمعطيات الحس ، يتم ادراكنا لهـا مع حركات الجسوم فى بعض جوانبها ، وتصبح عند الفنان وسيلته فى خلق النموذج المشترك الذى يستعين به فى تخليد أعمق لحظات تجربته وأكثرها خصــبا ونماء ، ذاك النموذج الأصيل لعلاقات الكائن الحى ببيئته ، الراقد فى أعمق أعمـاق اللاشعور ، ذاك الموئل الذى يلجأ اليه الفنـان عن طريق المشاركة الحياتية ، ملتمسا لديه السلم

والعزاء كلما اقترب من فجـوة فى الحجر ، يمد معوله ليزحزح التراب ، ليشتق منهـا ايقاعها المصيرى ، وليعطى الحجر كونه وضوءه الخاص . هنا ، تكون كل تفاصيل النموذج مع بيئتها ، مع مجال حركتها ، كلا شاملا ديناميكيا ، تتوازن فيه القوى التشكيلية ، وتتكيف وتتوافق ، دون أن ينخفض التوتر الكامن فى الكتلة العامة ، فى هيئتها الأولى الأبدية السـاكنة . اننا نرى أيضا هـذا التوازن والتكيف والتوافق يطابق بصـدق كل نشاط تمتد جذوره الى أعمق أعماق الحيـاة والوجود . **وفى ذلك كانت دراسـاته الواسعة وتجاربه وخبراته الخاصة الحميمة التى أثرت حياته وزادتها عمقا ، تتضمن — من أجل التوصل الى تفتح ذاتية الفنان — رفضـا طبيعيا للنزعة التقليدية التى تعد الفن استمرارا تاريخيا جامدا ملزما** . فبين التكرار الآلى لدوافع ذهب أوانها ، وبين الخضـوع خضـوعا أعمى لمحاكاة الواقع أو نسخ مظاهر تقاليـد فنية بادت .. يسعى الفنان جاهدا فى سبيل ممارسة قدرته الأبداعية الخاصة ، ملتمسا وفيما حوله وفيما ينكشف له فيه من بهجة وأسى ، بعض ما يشيع طابعه الروحى الخاص ، فى نسق عـلاقات الحيـاة وأوضاعها ، دون أن يتغاضى عن وسائله التكنيكية الخاصة ، كمراحل ضرورية داخلة فى صميم عملية الخلق الفنى نفسها . اننا نرى هـذا الرفض — دوما — فى حرصه ابلغ الحرص على تمثيل بيئته وتمثلها فى صورة مركزة مكثفة ، يصطنع منها رمزيته وفلسفته الخاصة فى الخضـم الانسانى ، فى نزوعه الى ما هــو أكثر التصاقا بغموضه ، بمعاناته ، باستشهاده ، فالفن هنا — فى تكامله — يتمثل اصلا فى خلق مجموعة منتقاة من النماذج الأصيلة ذات الوحدات المتماسكة ، فى ادراك الوحدة والقدرة على عالم التشعبات وحمل الايقاع ، فى القدرة على رد الجزئيات المتفرقة الى نمط كلى واحد ، يعتصم بالرموز والتلاميح ، ليستطيع خلق الصورة الأخيرة المتسقة المتكاملة ، الحاملة لطابعها الخاص وشخصيتها التشكيلية ، فى تماسك روحى وثيق .. هذا الرفض لمجرى المنهجية الأكاديمية الحتمية العمياء — ولسنا

ندرى كم ضيع فيها من سنوات ـ كان أيضا ثورته الأولى التى سارت بفنه كما تسير مراكب الشراع الطليقة العريقة ، المتلئة بالريح والضوء، ترتطم بموج نيلنا ارتطاما رقيقا خافتا ، وتتهادى كفراشات تطير وتتهافت على النور قبيل المغيب، ولا تزال تحوم حـوله حتى تذوب مع قرص الشمس الأرجوانى وهو يودعنا ، دون أن نفتقد الهدف الذى يتصاعد من دخيلتنا ، وينمو فى ذهننا ، ويلامس قلوبنا ، ويحتضن قرانا فى رفق تحت ظلال الصمت ، تمضى وتنساب وكأنما هى تتحدى أو تنتظر حلول الليل الملون بالأضـواء المتكسرة . **ان العنصر الشعرى لمتوفر تماما قدر العنصر الايديولوجى قدر العنصر القدرى قـدر العنصر الميتافزيقى قدر العنصر التشكيلى ـ والفنان معها جميعا صديق رفيق متامل ـ تتداخـل وتتشابك ليتحقق من خلالها سائر ظواهر الحياة،** ملتزمة بهندسة عمودية ، يطوع منحنياتها كيفما تريد مكنونات نفسه من بؤس وكفاح وشجن وحيرة واضطراب وضيق وسخط وحزن ممض ـ هنا أيضا ، تأليف بين السكينة والحركة ، بين وجد اليقظة وحلم النوم ـ ليعطيها صمتها الخاص فى شتى المعانى والأفانين وكوامن الضـنى ، ويشبعها رائحة سمائنا وهوائنا وغيطاننا وتلالنا وهضابنا ، وفلاحينا الأشداء وهم يفلحون ارضنا ويعملون فى فصول الزرع والضم .. انه ليقتطع الظل من محاجر الدجى ليرتل الضوء على ساكنى أكواخنا وهم يتقلبون ـ وقد اضـناهم التعب والجوع ـ مع لحن الصـفارة النائح أو لحن الأرغول الشاكى من نوازل الدهر ، مع حـديث الصبر ، وهو الدواء الوحيد الذى كنا نتداوى به على مدى السنين ، مع شعاع من نور يمضى بين ظلال مخاوفنا ، تميل به أشواقنا وتصـحو به أعماقنا ، يرسل به انغامه وراء الأغنام والماشية السائرة ، وعلى جسور الترع وبين الحقـول والحارات والساحات والمقاهى .. ولسنا ندرى، اهى مرارة الاحساس بشقوة الحيـاة ، أم هى صيحة احتجاج يرسلها على من حوله .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الذى سجل فى الصخر سيرته الذاتية الروحيـة ، وغموضها غموض ما فى الحياة من أسرار ، كم كنا نود أن يمهله القدر لنشهد ثورته الثانية . فاذا كان لقاء الفكر والعاطفة والمادة والتراث ، قد أدى فى ثورته الأولى لهذه الشواهد الفـذة التى شهدنا آثارها . فالى أية شواهد كنا نصل اليها ـ فى ثورته الثانية ـ عندما يتحرر فيها من سلاسل الماضى والحاضر ، عندما تلتهـم نيرانا داخلية كل ماضيه وحاضره ، فيبدو وكأنه بدون ماض وحاضر ، ويعانى مشاكل التعبير عما لا يمكن التعبير عنه .. ويفتح عيوننـا على ما يدور على الانسان وافراحه ومآسيه وأشواقه واحلامه من فتنة وسقم ، ويلوذ بالحجر ويغنى تمـوجاته ، وتصبح موضوعا فنيا شعريا أصيلا عندما ينفث الفنان فيها بعض ما يحتجزه قلبـه ، بعض ما يحبه ويغنيه ، ولكنه فى الحقيقـة لا يغنى الا صمت نفسه واعماق رؤاه .. عندئذ يكتشف الفنان حقيقة ذاته ، ويدرك أن الفن كالشـعر والفلسفة ، ان هو الا البحث عن معرفة الذات.. الى أية شواهد كانت تبدو تلك اللحظات اللازمانية الأبدية ، حيث يمتزج الظاهر بالباطن ، الخارج بالداخل المرئى باللامرئى ، النهائى باللانهـائى ، نهاية الشيء بداية اللاشيء .. حيث تتحـول المقاييس جميعا الى طاقة لا تخضع للقيـاس والتحليل والمقارنة ، عندما تتسلط فيها أضواء الوعى على الامكانيات العديدة الراقدة فى قلب الحياة ، تستجمع تلك المعانى الشاردة فى متاهات الوجود وتفجر بعض جوانبه الخفيـة ، فيرينا الفنان من الأشياء ما لا عهد لنا به ، وكأننا نراه لأول مرة ، شبحا ، مفتوحا ابدا ، فى هذا الفراغ اللامحدود ، ليس بقبس عابر ، ليس بومضـة سريعة خاطفة ، بل هو قد اصبح بفضل الحلم ـ العمل الفنى نفسه ـ نورا ثابت الخصائص قابلا للاستمرار والبقاء .. سرعان ما يبدو ضربا من الوهم ، ذلك لأن للأشياء من الظواهر ما لا حصر له، فضلا عن أن ظواهر العالم فى تغير مستمر، وهى ـ دوما ـ زائلة فانية ، قد يكون من العبث ان نحاول تحديدها ببعض صيغ تشكيلية ، عقلية ، عامة ، مبسطة ، ثابتة .. الى اية شواهد كانت تبدو عندما يصل الفنان الى صميم البقعة المعتمة

التى يتلاشى فيها الواقع العينى ، ونحس حينئذ بالشروط القصوى للرؤية . هنا ، تمحى تفاصيل المكان والزمان وينشأ الحنين المقلق نحو المجهول، ونكتشف وجـودنا الحقيقى كائنا على مبعدة من شتى مواضعات التاريخ والمجتمع ، كائنا فى أعمق اعماق ذواتنا الباطنة ، يجعل من أصواتها ونداءاتها وانطباعاتها ولمحاتها وصورها ومواقفها المثيرة ، تنويعا لفنه يضمنه بعناية فائقة تصميمه العام ، ليساير تقاليد الجمـال الميتافيزيقى ، ويشيع فيه بالوصف الايمائى والرمزية الروحانية، مهمة ابدية ، تظل عينا على الكتلة المنحوتة الى ان تستطيع ايجاد التفاهم بين الانسان وبين ذاته المحتومة .. تلك المهمة التى يعجـز العلم عن ادراكها بوسائله ، لأنها تنبع من ادراك الفنـان بوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتنتظمها جميعا . ان علاقة الأشياء التى لا علاقة منطقية بينها ، هى عند الفنان سر التجانس فى الأشياء غير المتجانسة ، هى علاقة التجانس الكونى ، تتكشف شيئا فشيئا ، بمعونة الصور والرموز والاستعارات والرؤى جميعـا ، فى تزاوجها الحدسى .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك **الفنان الصالح البار ، صاحب القدوة الروحية ، الذى كان يترك داره فى امبابه كل صباح ، مودعا امرأته وعياله ، يمضى فى طريقه** ، بين الأزقة وزحـام الوجـوه المصبوغة بلون التراب ورائحة البول ، طريقه المحفوف بالملابسات المفجعة ، الذى يفترشـه الضياع والغربة والملل والركود والرتابة ، الممزوج بالحقد والتمرد والتحدى ، وبماض ذليل مطوى على صفحات من الذل ، طريقه المرتبط بتفاهة الحياة وقاذوراتها ارتباطا خطرا بالطعام والشراب والأنوثة والرجولة ، طريقه الذى يطوح بالذات، ولا يترك مجالا للاختلاء بها الا عن طريق العمل الفنى ، طريق جامد هامد ميت يغمره الوجـوم وكآبة الأشياء الجريحة ، طريق ترسب فى أعمق اعماقه كل حـزن السنين ، **يمضى الى محراب فنه وهواه ، الى البيت الاسلامى العتيق الجميل الذى خرجت منه موسوعة « وصف مصر » ، الى بيت السنارى بالسيدة ، وهو اليوم مركز البحوث الفنية ومعرض دائم للفنون التقليدية ، لامتدادها وتطويراتها ، يقوده حامد سـعيد ومعه خميس شحاته واحسان خليل وكان معهم أنور عبـد المولى** ، يمضى الى البيت الذى شهد أيامه الشقية — ومع كل فيضان كانت تتحول ارضه الى بركة عطنة ملوثة دامية مظلمة ، وكأنها تستحثه الى النزول الى اعماق أحلك ظلاما — قانعا راضيا صامدا ، غير عابىء بالمشـاكل والصدمات التى تواجهه ، يطالعنا — دوما — باحثا عن الطريق .. الطريق .. يذيب نفسه فى أحجاره الصم حسرات ودموعا ، ويفزع الى صخوره البكم ليبثها آلامه واحزانه ، يجسـد فيها ما يلح على نفسه من اشـواق وحنين ، وما يضطرب فى جوانحه من أسى ووجد وأسف ، ويحملها موج النيل ونسيمه وظلال نخيله الطويلة، يستقطب فيها مشاعره ويكشفها فى ذاته حتى تبدو ذاته الينبوع الذى تصدر عنه ذاته .. فتصبح ملهمة شفافة بعد أن كانت أشبه ما يكون بقوة مظلمة معتمة هيهات ان تنفذ الى أعماقها . وتمر الأيام ويكاد لا يدرى بها ، ويكاد فى محنته — كعاشق فريد شريف النفس — لا يدرى من امر نفسه شيئا ،ويشتاق فنا يكتم فيه — دوما — تعاسته وحيرته وعشقه واساه ، يسكن فيه ليتحرك ابدا ، من اجـل معطيات أكثر عمقا وامتدادا وشمولا ، يصبر بها — دوما — على اولئك الذين لا يرون ولا يسمعون ولا يجيبون ، على عالمنا الذى تركه يقتـات آلامه ، يحصد فيه المرض وسواد الليالى وغبار الأيام ومكاره

الحياة ، ويود رحيلا لا ينتهى يجتر فيه مشاعر خبيئة عميقة لا تنتهى ، لتحملنا — دوما — فى رحلة هادئة صامتة ظامئة ، الى عالم تقلق فيه نفوسنا ، لكنه أجمل واكمل وأصدق ، نتقرب فيه الى السر ، ودليلنا فيه القلب والروح . والرمز هنا ، قريب المنال لمن يستجلى عالم الفنان ورؤاه ، اذا هو تتبع خيط البناء التركيبى الذى يربط منحوتته الواحدة ثم مجموع منحوتاته كلها ، وهو الذى يمنح الفنان القدرة على تعاطفنا معه تعاطفا حميما ، وفيه ايضا قوته فى الجذب الذى هو جماع أدواته التى يحقق بها الفنان قمة القيم ، دون أن يستخدم تقليدا تقريريا واحدا ، ونعنى بها الحرية .. حريته فيما ينبغى للفنان أن يتوفر على موضوع دون سواه ، حريته فيما يستمد الفنان فكره ومعانيه وصوره التى يتركب منها بنيان فنه ، حريته فيما يعمد اليه من تعيين منطق نشاطه الفنى ، حريته بين عالم المرئيات الماثل بين يديه ، حريته فى سبيل الصيرورة المتكاملة التى تفصح عن القوى الخلاقة واستشفاف عالم الغيب وما يخبئه من سر كامن ، فى الاختيار والتكوين وفى الانفصال عن الرواسب الحضارية الموروثة ، حريته التى لا تكتمل حقا الا لحظة يمتزج الفن بالقلق ويزاوجه ليكتشف بؤرته الضوئية الحقيقية .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان الطاهر العفيف الحر ، الجرىء فى صمته ، صاحب المثل العليا والبصير الواعية ، قال لى وهو فى اغفاءته الطويلة التى استمرت اياما .. لقد آثرت الصمت .. اليوم أعتزل عالمكم .. أحقا كل شىء قابل للانتهاء .. لم الدمع وعلام الجزع يا صحاب .. هنيئا لكم عمقكم وفقركم وتفاهاتكم وضآلاتكم وثرثرتكم وخزعبلاتكم وسفاهاتكم وترهاتكم وسخافاتكم ومليماتكم ايضا .. والسلام عليكم ..

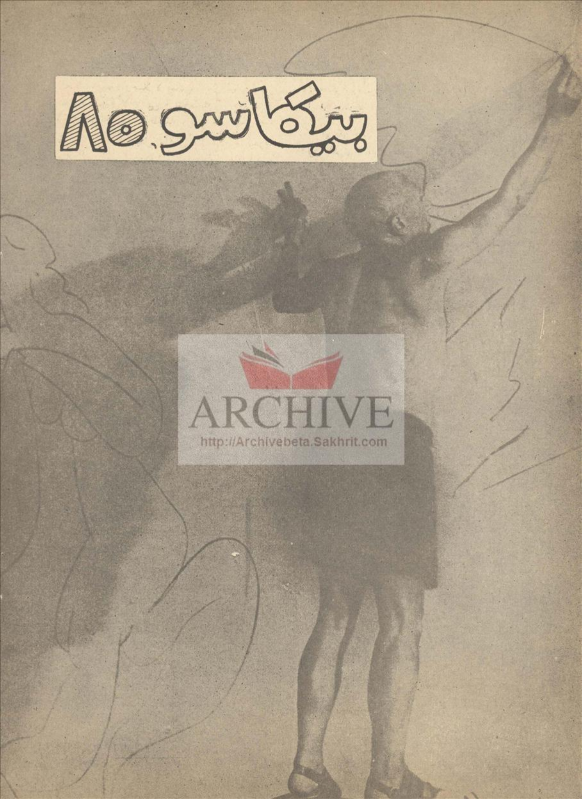
لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان النبيل الوفى الكريم ، الذى فطن فيما فطن الى ما يجرى بين دهاء المكاتب وخبث الدواوين ودهاليز اللجان ورياء المناصب .. من تطفل وتملق وعبث وشح وتقتير وتعسف وتلاعب وزيف وجهل وعجز وادعاء وأهواء ونفاق وفساد وعناد وخداع واستئثار واستبداد ومساومةواضطهاد ومكابرة ومخاتلة وأباطيل ومغالطة ولا مبالاة وانتهازية .. وهو — الفنان — يشقى دوما بعطائه المقدس .

لم يكن أنور عبد المولى غير ذاك الفنان المفضال الطيب السعيد الشقى ، الذى كان ينطلق — دوما — دون أن يشكو من جور الزمن وعنت الأيام وجحود الناس ، عاش فى الدنيا سعيدا شقيا ، تستوى عنده الأفراح والأحزان ، ويكرس حياته لفنه ، ولا يملك لفنه مكانا صالحا أو أداة كافية ، ولا يملك لدائه علاجا ناجعا أو اداء كاملا .. لا يملك غير معوله ومطرقته وازميله ، لا يملك غير فكره وقريحته وثقافته وجهده وموهبته ونوره .. التى وهبها لنا جميعا ولم يبخل بها علينا لحظة ، عاش كالنبت الغريب المستوحش ، وسط صحراء مجدبة قاحلة ، يحيل حياتنا ألفة ودفئا وراحة وامتدادا وارتواء وخصبا ونماء وخيرا وابتساما واطمئنانا ..

وبعد ، فلا ستار حزين يسدل على المأساة الخالدة المحتومة المقدورة التى لا مفر منها .. وطابت ايامك الحلوة الحالكة المجللة بنور كثير لا ينتهى .. يا انور .. يا عبد المولى ..

فؤاد كامل

بيكاسو ٨٠



منذ بدأ الانسان الأول أولى محاولاته على الأرض .. على الأشجار .. على الحجر .. منذ بدأ يعبر بالخط واللون عما يختلج فى نفسه ويعتمل فى خاطره ممتزجا بالتجربةالاجتماعية ، لم يحظ فنان سواء فى حياته أو بعد موته .. بمثل التقدير الذى حظى به بيكاسو وما أروع أن يعيش الفنان بيننا وهو يرى تمجيدا لأعماله .. فى الصحف.. فى الكتب .. فى المعـــارض .. **وخاصة هذا المعرض الأخير الذى أقيم بباريس بمناسبة عيد ميلاد بابلو** بيكاســو الخامس والثمانين .. هذا المعرض الشامل الذى يضم حوالى **الف عمل** لبيكاسو .. منها **٣٠٠ لوحة** بالألوان الزيتية .. يفاجأ الجمهور برؤية **مائة لوحة** منها تعرض لأول مرة، كان بيكاسو يصر على الاحتفاظ بها فى منزله .. ويبلغ عـــدد اللوحات بالألوان المائية والباستيل والرســوم **حوالى٢.٥ لوحات..** ومعظمهامقتنيات خاصة لبيكاسو لم يرها أحد من قبل حتى اقرب أصدقائه اليه .

وبالمعرض أيضا **٢٠٠ تمثال** منها ١٩٠ تمثالا يحتفظ بها بيكاسو .. ومنها أيضا **٢٥ تمثالا** أنتجها بيكاسو منذ بلغ الثمانين حتى الآن أى منذ خمس سنوات . كما يضم المعرض أعماله فى السيراميك .. ويبلغ عددها **١١٥ قطعة** .. وهى من مجموعتـــه الخاصة .. ويصل عدد الأعمـــال المعروضة من الحفر على المعدن والخشب والحجر حوالى **٢٠٠ قطعة** .

ولقد بذل منظم المعرض **جون ليماريبه** مجهودا كبيرا فى جمع تلك اللوحات من أمريكا .. والاتحاد السوفيتى .. ولننجراد .. وانجلترا .. ثم من بيكاسو نفسه الذى صادف فى اقناعه صعوبة كبيرة .. اذ كان يصر على الاحتفاظ بتلك الأعمال لأسباب خاصة منها ما يعد حلولا لبعض المشـــاكل الجمـالية التى تعترضـه ... ومنهـا ما يمثل ارتباطات عاطفية خاصة ببعض الأشخاص .. أو بعض الأشياء .. والواقع أن بعض الأعمال التى كان بيكاسو يصر على عدم عرضها تعد يوميات عن النظريات الجمـــالية .. والعلاقات الشخصية تبدأ منذ أمسك بيكاسو بالقلم الرصـــاص وهو فى الثانية عشرة من عمره وراح يرسم باتقان أكاديمى شخصيات ومنـــاظر أسبانية يوقعها بامضاء بابلو رويز قبل أن يأخـــذ اسم عائلة والدته (بيكاسو) الى آخر لوحاته التى رسمها فى عام ١٩٦٦ .

والواقع أننا اذا تفهمنا الأعمـــال المعروضة بهدوء وعمق رأينا أنهـــا تلخيص جاد للفن الحـــديث ..

امـراة تجلس عـلى كرسى ١٩١٣



ولا يكاد يوجد فنان فى العالم غير من طبيعة الفن تغييرا جذريا مثلما فعل بابلو بيكاسو .. انه يشبه فى كثير من الوجوه جيرتو ١٢٧٦ ـ ١٣٣٧ ، وميكل انجـــلو ١٤٧٥ ـ ١٥٦٤ ، وبرنينى ١٥٩٨ ـ ١٦٨٠ .. من حيث أنهم جميعا قد بدأوا بالتجديد .. والثورة .. وقد كان بيكاسو بحق رائدا لعدة مذاهب جديدة فى الفن .

وبيكاسو غزير فى انتاجه اذ يصل مجموع ما انتجه فى التصوير والنحت والحفر الى الآن حوالى ٢٠ الف عمل .. ان خياله الابداعى الخصب .. ومهارته الفائقة .. وحاسته الجمالية تحول كل شىء تخطه يده الى عمل فنى بديع ورائع .

ففى سن مبــكرة للغاية ظهر ميل بيكاسو الواضح الى الرسم .. وقد يعود ذلك الى أن والده كان مدرسا للرسم .. وفى عام ١٩٠٠ أى وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، زار باريس لأول مرة ومكث بها شهرين .. ومن رســـومه فى تلك الفترة « **مهرج ورفيقه** » .. وتعتبر تمهيدا للمرحلة الزرقاء التى تلت تلك الفترة مباشرة، والتى تبدأ منذ عام ١٩٠١ الى نهاية عام ١٩٠٤ على وجه التقريب .

وفى عام ١٩٠١ عاد بيكاسو الى باريس مرة أخرى .. ومكث بها حتى عام ١٩٠٢ .. وفى خلال هذا العام عرض بيكاسو ٧٥ لوحة من أعماله حتى وصفته الصحف هناك بانه « **رسام .. لما يبلغ العشرين بعد .. ويرسم فى اليوم ثلاث لوحات** » ..

وفى نفس العام رسم بيكاسو عدة لوحات مستخدما اللون الأزرق بدرجاته

وكان يستوحى صورته هو فى رسوماته كما فى « **عارية مع بيكاسو** » ويرسم أصدقاءه كما فى لوحة .. « **جرمين بيشو** » زوجة الفنان رومان بيشو ثم موضوعات أخرى عامة فى لوحات « **طفل وحمامة** » .. « **الحجرة الزرقاء** » .. « **امراة جالسة** » .. وكلها انطباعات استوحاها من وطنه الأصلى .. اسبانيا .

لكنه لم يستطع أن يمكث طويلا فى باريس .. فالوحدة .. والبرد .. والجوع .. كلها أشياء كانت تجثم فوق صدره . فعاد الى برشلونة .. حيث كان يعمل كثيرا .. ولكنه العمل المشوب بالحزن والاكتئاب .. وفى هذه الفترة رسم بيكاسو « **سيدتين تقفان على بار** » .. « **امراة تكوى** » .. « **عارية من الظهر** » .. « **فقراء على الشاطىء** » .. « **العناق** » .. « **الحياة** » .

وفى عام ١٩٠٤ عاد بيكاسو الى باريس .. ليعيش فيها .. وهناك فى هذه المرحلة رسم لوحتيه الشهيرتين « **امرأة مع غراب** » .. «**الشقيقتان**» .

وهنا تنتهى مرحلته الزرقاء .. حيث تبدأ الوان أخرى تتمازج .. وتتجاور مع الأزرق .. ولكن يجدر بنا قبل الانتقال الى المرحلة الأخرى أن نلم بجوانب تلك المرحلة ذات اللون

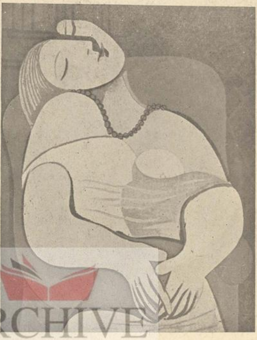




فتيات أفينون ١٩٠٧

الغامض الشاحب الحزين .. والأشخاص المرضى البائسين .. كما **تبدأ هذه المرحلة ـ كما سبق أن قلنا ـ عام ١٩٠١ حينما كان بيكاسو لا يزال فتى مغمورا لم يثبت أقدامه بعد فى عالم الفن** .. كانت المناظر التى يراها فى طريقه الى بيته القديم فى الحى القديم تحزنه وتثيره .. وسرعانما ظهر فى لوحاته : الشحاذون والبؤساء والمنبوذون .. مغلفين بهذا الأزرق الشاحب الغامض الحزين .

والى جوار هؤلاء البؤساء والمساكين كان هناك شىء بائس هو الآخر يقلقه ويحزنه .. انه العمى .. كان بيكاسو يدرك دائما ماذا يعنى أن يفقد الانسان بصره .. وكان هذا الشعور يطارده باستمرار .. على الرغم مما كان يتمتع به من قوة الابصار .. وفى ذلك



الحلم ١٩٣٢

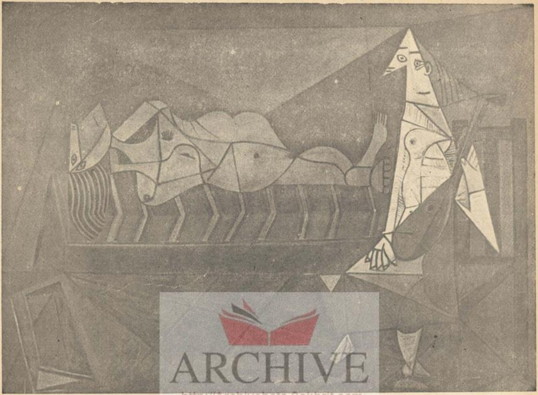
الوقت قال بيكاسو يوضح الطريقة التى يرسم بها .. وصوته ملء بنبرات الشجن .. « **اننى لا ارسم ما أراه .. اننى ارسم ما افكر فيه** » .. وفى عام ١٩٣٥ يعلن « **الفن ليس تطبيق النماذج والمقاييس المتعارف عليها .. ان الفن هو ما تدركه الغريزة والذهن خارج حدود أى قوانين للجمال .. فعندما يحب رجل فتاة .. لن يعبا بمقاييس وأبعاد جسدها .. هو يحبها لأنه يحبها ويرغب فيها والأمر ينطبق تماما على الفنان** » ..

والواقع أن بيكاسو فى مرحلتـه الزرقـاء كان يعبر عن شـغفه بالانسانية فى شتى صورها .. انه يثبت لنا انه باختياره لتلك الموضوعات انما يقتفى أثر أسلافه من الفنـانين الأسبان .. فتصوير الانسـانية فى أشد حالاتها انحطاطا واثارة للاشفاق كان هو جوهر التصوير الأسبانى ..

فاذا تركنا المضمون لنبحث فى الأسلوب .. وجدنا أن بيكاسو الشاب متأثر فى هـذه المرحلة بكل من **الجريكو .. وتولوز لوتريك .. وجوجان ..**

على أن معانى الحزن والتشاؤم والقتامة لا تتمثل فقط فى حضور اللون الأزرق الذى تفجر فى لوحاته بكل طاقاته وخباياه .. ولكنها تتمثل أيضا فى الصفة الدرامية التى أضفاها على شخوصه .. فى الأطراف الطويلة الهزيلة الهشة .. فى الوجوه الشاحبة الكسيرة المجعدة .. فى الأجسام ذات الوضع البائس والخالية من أية حياة .. وأحيانا ما يصاحب تلك الأجسام الهزيلة أطفال صغار ضعاف .. الغرض من وجودهم احداث هذا التناقض المثير الذى يبدو ضعيفا باهتا بسبب هذا الأزرق الرهيب الذى يغلف كل جزء من أجزاء اللوحة .

حقا .. لقد عاد بيكاسو الى باريس .. وتغير الجو المحيط بـه .. واستمتع بالصداقات الجديدة .. وخفق قلبه **باول حب هام فى حياته..** كل هذا بدا ينعكس على لوحاته .. بالرغم من حالته المالية المضطربة .. ولكن كيف تخلص بيكاسو بسرعة من قتـامة الأزرق .. ليحـل محله – بالتدريج – ألوانا وردية بهيجة .. وأشخاصا حالمين .. حتى الأم التى رسمها بائسة تماما فى المرحـلة الزرقاء .. عاد فرسمها مع طفلها فى لوحه « **الأم والطفل** » وهى تدلك بكل عذوبة وحنان .. ولاشك أن لأصدقائه **ماكس جاكوب وأبوللينير** .. وحياته السعيدة فى مونتمارتر أثرا فعالا فى **رسومه .. وهنا كان بيكاسو يقضى** الساعات الطوال فى زيارة المتاحف.. حيث تأثر بالفن فى العصور السابقة .. والى جانب تأثره بالفـن الاغريقى والافردسـكى .. تأثر أيضـا بالفن **المصرى القديم** ..وهى حقيقة أشار اليها **هنرى روسو حينما قال « بيكاسو .. انت وانا اعظم رسـامين فى عصرنا هذا .. انت باسـلوبك المصرى**



عارية وعازفة موسيقية ١٩٤٢

القديم .. وانا باسلوبى الحديث » .. عموما كانت لوحات بيكاسو تتميز فى هذه الفترة بخلفية الصور الخالية تقريبا من التفاصيل المربكة لأن الفنان كان يلقى بكل ثقله على الشخص الموضوع مبرزا كل تحديد فى امامية الصورة .

وفى الفترة التى عاشها بيكاسو فى مونتمارتر عقد صداقات مع اللاعبين المتجولين - ومع لاعبى السيرك .. وبدأ حضورهم يغزو اللوحات والاسكتشات الهامة التى سبقت لمرحلة التكعيبية مباشرة . واللاعبون المتجولون كما تعرف .. وان كانوا متجولين حقا .. الا أنهم متماسكون يحبون حياة الاستقرار العائلى ويستخدمون الحيوانات فى عروضهم . واذا نظرنا اليهم على أنهم منبوذون من مجتمعهم.. **غرباء فى وطنهم .. فهو الانعزال** أو الاغتراب ذو الطبيعة الأقل تراجيدية من الشحاذين والبؤساء الذين شغلوا فكر بيكاسو فى المرحلة الزرقاء .. ولذلك فالألوان الغالبة هنا هى الوردية .. أحيانا مختلطة بدرجات الأزرق الأثيرية .

وفجأة نجد ثورة أخرى .. حين **تطالعنا فتيات أفينون ١٩٠٧ بملامحهن** الافريقية .. والقسوة والخشونة فى حركاتهن .. **وحقا لم تثر لوحة فى الماضى من الجدل .. مثل ما أثارت لوحة فتيات أفينون .. لقد ذهل كل** من ماتيس وبراك وأبوللينير وهم يرون الأسلوب الجديد .. **ان فتيات افينون تشير الى بداية عصر جديد فى الفن ..** ويمكننا أن ننظر الى تلك اللوحة على أنها المعركة الجديدة التى يشنها بيكاسو لافتتاح الطريق الى الفن الحديث . فهى تقدم فكرة جديدة فى

المضمون والأسلوب .. فالمظهر المرئى يفتح الطريق لما يمليه الخيال من انطباعات ومشاعر .. وتعتبر هذه اللوحة أول لوحة تكعيبية ..

ومن ناحية أخرى كان لفتيات أفينون وقع آخر .. فالكاميرا تغزو العالم .. وكان على بيكاسو أن يشارك فى معركة الرسامين من أجل البقـــاء .. ففى العشرين سنة الأولى من هذا القرن كان الرسام يسأل نفسه كل صباح .. هل تستحق رسومى البقاء فى مثـــل هذه الظروف .. أليس من الحماقة أن أرسم بيدى فى ساعات ما تســتطيع الآلة أن ترسمه فى ثوان .. ألا يستدعى الأمر البحث عن آفاق جــديدة .. ووظائف جديدة .. ولغة فنية جديدة بعيدة عن امكانيات الكاميرا ..

كان من الطبيعى ان تستغرق مشكلة الكاميرا الكثير من وقت بيكاسو .. وكانت النتيجة فتيـــات افينون التى جاءت بمثابة رد فعله الشخصى .. بل واول دفاع عن الفن فى معركته ضد الكاميرا . وعندما انضم بيكاسو الى هؤلاء المجاهدين من أجل الفن ضـــد الكاميرا .. وجد أن **الحوشية** (التى بدأت عام ١٩٠٣ وبلغت ذروتهـــا عام ١٩٠٦) غير كافية فى مثل هذه الظروف .. وعندما نادى بالتكعيبية مع براك ، انما كان يضع البذور الأولى للفن الحديث .. ويحدد اولى معالم الفن التجريدى .. **كانت التكعيبيـــة حينذاك تنادى بتوحيد أبعاد الصورة .. وتحليل الأشكال .. وتجزيئهـــا ثم تجميعها وتاليفها فى مسطحات وخطوط مستقيمة وزوايا حادة** .. ومن لوحات بيكاسو التكعيبية « **سيدة تجلس على كرسى** » و « **فتـــاة ايطاليـــة** » .. و « **ثلاثة موسيقيين** » .. هنـــا يبدو بيكاسو كما لو كان قد وضع العالم كله فى حقيبة وهزها بعنف فاختلط كل ما فيها من أشياء ثم عاد فجمع المدلولات فى تركيبات جـــديدة دون الرجوع الى الترابط الطبيعى المألوف للظاهرة أيا كان نوعها .. ومنذ ذلك الحين أصبح الفنان حرا فى أن يستخدم جزيئات من الكل عن عمد أو عن طريق المصادفة ثم يؤلفها فى موضوع جمالى دون الاهتمام بالعلاقات المألوفة فى الواقع الخـــارجى .. **وبهذا فتحت التكعيبية الطريق عريضا وطويلا أمام كل أنواع التجريدية والسوريالية ..**

والواقع أن معركة التكعيبية ضد الكاميرا .. كانت تخوض فى كل يوم ميدانا جديدا .. ومغامرة مثيرة تعتمد طوال الوقت على ذكاء ونشاط كل من براك وبيكاسو .. الى جانب عواطف وانفعالات بيكاسو المزاجية التى كانت تعتريه بين الحين والآخر . لقد كان بيكاسو بحق الرجل المناسب لقيادة وتوجيه كل هذه التجارب لكى يخلق فى النهاية أشكالا جمالية هندسية حرة .. فالخط الهندسى عنده لم يكن أبدا هندسيا خالصا .. لكنه كان خطا متحـــركا .. ممتلئـــا بالحـــرارة والديناميكية .. بحيث يصبح الشكل كله فى النهاية حيا حافلا بالايماءات الكثيرة .. وبحيث يخيل للمتلقى أنه يسمع ضجيج الخطوط فى تلاقيها .. باختصار .. لم تعد اللوحة صامتة .

ان بيكاسو الشـــاعر الحالم .. والقديس الورع .. والشـــاب الثائر **الغاضب .. الحزين الهـــادىء ..** كل هذه **المتناقضات كانت تتصارع فى داخله .. فجاءت أعمـــاله التكعيبية احيانا غنائية حالمة .. واحيانا قاسية خشنة .. واحيـــانا ثائرة عارمة .. واحيانا حزينة هادئة** . .وهو بذلك كله يترك لجوان جرى واميدى أوزنفانت الحرية فى ابداع أشـــكال معمارية خالصـــة طبقـــا لما تقتضيه نظرية التكعيبية .. **وسرعان ما تحولت تكعيبية بيكاســـو المتفردة الى المستقبلية فى ايطاليا .. والى الســـوريالية عند جيورجيو دى شـــيريكو** .. حتى أن الشعراء والرسامين الذين بدأوا الحركة الســـوريالية وأهمهم أندرى بريتـــون



ثلاثة موســـيقيين ١٩٢١

وبول ايلوار أخذوا يهللون عام ١٩٢٤ للوحة « **امراة تجلس على كرسى** » ذات الأسلوب التكعيبى والتى رسمها بيكاسو عام ١٩١٣ .. « **انها تبدو كما لو كانت تنبعث من اللاشعور .. من عالم الأحلام** » .. فبيكاسو هنا يترك لخياله العنان .. فهو يمزج جزئيات جسد المرأة بخلفية الصورة .. بطريقة تكشف عن ايحاءات شاعرية ذات مغزى عميق .. ولكنها فى الوقت نفسه ترتبط بالواقع بلمسة أخيرة تتمثل فى الجريدة اليومية الفرنسية (لاجورنال) فالجريدة هنا فى اللوحة تؤكد العلاقة الضرورية بين الحلم والواقع ..

على أننا هنا نجد تكعيبية بيكاسو ممتزجة بسورياليته .. بحيث يمكن النظر الى لوحة « **فتاة ايطالية** » ١٩١٧ على أنها مثال نموذجى لهذا الامتزاج .. فالحضور المزدوج .. يتمثل فى وجهين للفتاة .. أحدهما أسود اللون .. والآخر لونه وردى .. والأشكال هنا تعامل على أنها كتل لونية مسطحة مزخرفة بتكوينات تشبه الأرابيسك .

وفى الثلاثينيات .. حوالى عام ١٩٣٢ حدثت بداية أخرى جديدة .. حقا لقد نضج بيكاسو فكريا وعاطفيا .. فهاهو يرسم لوحتيه الشهيرتين « **فتاة أمام المرآة** » ١٩٣٢ و « **الحلم** » ١٩٣٢ ويتجاوب بدون أى تحفظ مع الموديل العارية الجالسة على الكرسى .. هنا نجد الحضور المزدوج للشخصية .. والصورة المزدوجة نجدها مرة أخرى .. وفى عام ١٩٣٤ يفاجئنا بيكاسو بذكرياته عن أسبانيا بعد أن زارها فى ذات العام .. فيرسم طقوس الذبح فى حلبات المصارعة .. **انها فى الواقع طقوس دينية وليست لونا من الوان الرياضة .. وهو يوضح عن طريقها التناقض التام بين الحياة والموت .. بين الانسان والحيوان . بين الضوء والظل .. بين الفكر والغريزة .**

وفى أواخر الثلاثينيات وجدنا بيكاسو يشترك فى الحرب الأهلية الأسبانية .. وهى الفترة التى طالعتنا فيها « الجرونيكا » ١٩٣٧ بوجهها القاسى وملامحها الصارمة . انها كما قال بيكاسو تذكار للدمار .. انها صرخة الفزع .. مرة أخرى يحطم بيكاسو كل القواعد ففى ذات العام يرسم « **امراة تبكى** » ورأس المرأة هنا مرسوم بطريقة مزدوجة .. وجه أمامى يتداخل فيه وجه جانبى .. انها صورة مزدوجة تصور هلوسة سوريالية .. ان لوحة « امرأة تبكى » تصور ذروة العذاب الانسانى .. وهى فى نفس الوقت الفكرة الرئيسية فى « الجرونيكا » ..

وفى الفترة التالية مباشرة كرر بيكاسو موضوعات ذات أشكال تدور حول الحرب والعذاب الانسانى .. وعلى أى حال فقد رسم بيكاسو فى الفترة فيما بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ عدة لوحات .. وعرض بعض أعماله فى الخفى وكلها توضح كراهيته العميقة للشر والحرب والدمار .. فلوحته « **الولد والحمام** » ١٩٤٣ .. تبدو للوهلة الأولى وكأنها ذات موضوع عادى ولكن اذا عدنا وتعمقناها نجد أنها تشير بكل اصرار الى قسوة الطفل واستعداده للقتال ، أما لوحته « **القطة والطائر** » ١٩٣٩ .. فهى ترمز الى كراهيته الشديدة للنازى .. وفى نفس الوقت تصور مدى اهتمام بيكاسو بالحيوانات .. فقد استطاع بيكاسو أن يخلق نوعا من التفاهم بينه وبين حيواناته .. بحيث أصبح من السهولة بمكان ادراك فضائل ورذائل الطبيعة الانسانية من خلال سلوك الحيوانات .. وفى السنوات التى سبقت الحرب مباشرة كان الخوف من حدوث كارثة تجتاح العالم ينعكس بشدة على أعمال بيكاسو .. وذلك فى علاقات رمزية قاسية بين الانسان والحيوان ولوحته « **عارية مع عازفة موسيقية** » ١٩٤٢ تعد أضخم لوحة رسمها بيكاسو فى أثناء الحرب والحقيقة أن المضمون ليس جديدا .. فالمرأة المضطجعة .. وعازفة موسيقية تعزف لها ترددت كثيرا فى لوحاته .. ولكن الجديد هنا أن الخلفية جريئة .. والمقعد بسيط .. والكرسى غير مريح .. ثم البرواز المفرغ للوحة .. كل ذلك يوضح مدى البؤس لا الرفاهية الذى تعيش فيه المرأة وكأنها فى معسكر من معسكرات اعتقال النازى .

وفى عام ١٩٤٦ يفاجىء بيكاسو جمهوره ونقاده برسوم لفتاة ذات رقبة طويلة ووجه بيضاوى موضوع فى اطار من الشعر المتموج .. **انه يعود مرة أخرى الى رومانسيته** .. ومعنى ذلك أن تغيرا قد حدث فى حياته الخاصة .. ثم ينكشف الأمر .. فيعرف الجميع أن بيكاسو على علاقة بتلك الفتاة .. انها **فرانسو اجيلو** حبيبته التى تركته مدة عشر سنوات لتكتب بحرارة « **الحياة**



العنزة .. من البرونز

مع بيكاسو » .. وبعد ثلاث سنوات أى فى عام ١٩٤٩ .. تتلخص دراساته ورسومه وتجاربه فى بورتريه رائع لها .. والبورتريه يصور أيضا **الحضور المزدوج** .. فوجه العاشق يبدو فى بروفيل يرمز بلاشك الى بيكاسو ذاته .. وطوال علاقته بفرانسوا كان بيكاسو غزير الانتاج خصب الخيال .. ففى هذا الوقت رسم حوائط قصر جريمالدى .. وصاغ عدة تماثيل منها « **قرد مع صغير** » .. و « **العنزة** » كما أنتج ألفى قطعة سيراميك .. والحق أن هزيمة بيكاسو وانبهاره بقوة الجمال الجسدى ـ نجدها فى معظم أعماله فى تلك الفترة حيث يطالعنا وجه فرانسوا مشعا كالشمس .. ورقيقا كزهرة ..

ثم تبدأ المرحلة التالية بحفر على الحجر وأهم انتاجه «**رقصة الباندريللا**» .. التى يعود فيها مرة أخرى الى ذكرياته فى أسبانيا « وايطاليا » ثم يرسم الى جوار ذلك عدة وجوه لعشيقته **جاكلين روك** التى احتلت مكانة فرانسوا جيلو . وتلت هذه الوجوه مجموعة من اللوحات تصور الفنان فى بيته مثل لوحته « **الاستوديو** » ١٩٥٥ .. و « **الحمام** » ١٩٥٧ . .. وفى عام ١٩٥٥ أيضا رسم بيكاسو متتابعاته على نساء الجزائر .. وهى المشتقة من نساء جزائريات **لديلاكروا** .

وفى عام ١٩٦٤ يرسم بيكاسو مجموعة من اللوحات عددها ٢٩ لوحة من الجواش والحبر الصينى .. وفيها يتضح أسلوبه الذى لازمه طويلا .. وهو الصورة المزدوجة .. (الوجه من الأمام .. ومن الجانب) **ان الرسام هنا مندمج فى لوحته .. وبيده الفرشاة .. ومجموعة الألوان .. والعينان تنظران الى اللوحة والى المتلقى بغموض .. انهما فى اتساعهما تبدوان وكانهما ستبتلعان المتلقى لكى يدخل فى اجوائهما ويتمازج مع حيرتهما ويشارك فى عالمهما الغريب ان العينين هنا تفكران بجدية .. وبعمق .. وكان بيكاسو يعلن أن حياته كلها تتوقف على الفن ..**

والحق أننا كلما تأملنا لوحات بيكاسو وجدنا أنه ينقل الينا كل ما يريد أن يقوله .. ان يده وغريزته الجمالية لم تخالف أبدا أوامر عقله او خياله أو رؤياه .. أن أعمال بيكاسو منذ أن كان صبيا فى الثانية عشرة .. الى أن أصبح عجوزا فى الخامسة والثمانين .. تصور بالخط واللون والفراغ والكتلة .. تاريخ الفن الحديث بشتى ظواهره .. وتصور ضمير القرن العشرين .. بكل ما عاناه من قلق .. وتوتر .. وحروب ، وتطلع الى حياة أكثر جمالا وحقا وخيرا ، وأملا فى أن تشرق الشمس مرة ثانية وتظل مشرقة الى الأبد .

روضة سليم

أبو العلا عفيفى
المفكر الصوفى الإسلامى

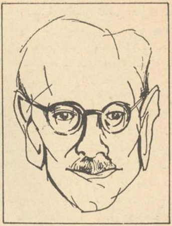
● هناك أحس أبو العلا عفيفى وغيره من الشبان الباحثين بان من واجبهم القومى والعلمى اللحاق بركب المستشرقين الذين سبقوهم على الطريق ، والدفاع عن تراثنا دفاعا عادلا على أساس منهج علمى واضح مماثل لمنهج المستشرقين ويزيد عليه بموضوعية أساسها الفهم السليم والنظرة العميقة للتراث من الداخل .

● كان يمتاز فى كتاباته — وفى تدريسه ايضا — بوضوح العرض وتماسكه ، وكان أسلوبه فى الكتابة متميزا بالدقة فلا تزيد فى العبارة ولا قصور فى المعنى فجاءت كتاباته علمية الطابع تماما وانموذجا يحتذى فى الكتابة الفلسفية باللغة العربية .

فى الوقت الذى نشعر فيه باحتياج الى رؤية أكثر وضوحا لعالم التراث الفلسفى الاسلامى ، والى مزيد من الدراسات العلمية الجادة فى ميدانه، من اجل استلهام ما فيه من صنوف القيم الروحية الخلاقة الدافعة الى التقدم العلمى والأخلاقى والاجتماعى ، اذا **بالموت يطوى فى السابع عشر من شهر أكتوبر الماضى عالما من أكبر علماء ذلك التراث ، وأستاذا جامعيا تخرج على يديه جيل كامل من دارسى الفلسفة ، عرفت له مكانته فى مصر والخارج ، هو الأستاذ الدكتور أبو العلا عفيفى أستاذ الفلسفة الاسلامية بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية** سابقا ، فكان لوفاته رنة حزن شديدة عند تلاميذه وعارفى فضله ومكانته ، وفى سائر الأوساط العلمية والأدبية .

سيرة حياة

ولد ابو العلا عفيفى فى ٣ مارس ١٨٩٧ بالجيزة ، وأنهى دراساته فى دار العلوم سنة ١٩٢١ وكان ترتيبه الأول فى التخرج . وقد مكنته



دكتور أبو الوفا التفتازانى

دراسته فى دار العلوم من اللغة العربية وآدابها والدراسات الاسلامية بوجه عام ، مما سيكون له اثر واضح فى تكوينه الفكرى فيما بعد .

وعقب تخرجه مباشرة سافر فى بعثة علمية الى انجلترا ، وهناك حصل على دبلوم الحكومة البريطانية فى التربية وعلم النفس سنة ١٩٢٤ ، ثم نال درجة البكالوريوس فى الفلسفة من جامعة كمبردج برتبة الشرف الأولى سنة ١٩٢٧ .

وكان أبو العلا عفيفى قد التقى فى عام ١٩٢٥ بالمستشرق الانجليزى المشهور رينولد نيكولسون ، واعجب به اعجابا كبيرا ، فارتبط به ارتباطا روحيا وثيقا ، اذ كان يرى فيه بحق **« صوفيا مخلصا فى تصوفه قبل أن يكون عالما وباحثا فى التصوف»** ، « صادق الحدس فى فهم رموز الصوفية واشاراتهم » ، وانه « مهد الطريق للباحثين (فى التصوف) فساروا فيه آمنين من غوائله ، واتخذوا من شخصيته ومنهجه وعلمه انموذجا يفخرون بالاحتذاء به » .

هناك وجهه نيكولسون الى دراسة التصوف الاسلامى ، دراسة علمية منهجية ، **واختار له شخصية هامة من أبرز شخصياته هى شخصية الصوفى الأندلسى المتفلسف محيى الدين بن عربى** ،

والى هذا يشير ابو العلا عفيفى نفسه بقوله : « وكان لى حظ المساهمة فى دراسة مذهب ابن عربى بارشاد من الأستاذ نيكولسون عندما كنت مساعدا وتلميذا له فى جامعة كمبردج ما بين سنة ١٩٢٥ وسنة ١٩٣٠ ، وكتبت فى ذلك طائفة من البحوث باللغتين العربية والانجليزية » .

وجدير بالذكر أنه اثناء اقامته فى انجلترا فى المدة ما بين سنة ١٩٢٤ وسنة ١٩٣٠ اشتغل مدرسا بقسم الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج الى جانب قيامه بدراساته للدكتوراه .

ولما عاد الى مصر بعد انتهاء دراسته بكمبردج سنة ١٩٣٠ اشتغل بتدريس الفلسفة بالجامعة المصرية (جامعة القاهرة حاليا) حتى سنة ١٩٤٢ ، اذ انتقل منها الى جامعة الاسكندرية ، واستمر فى هذه الجامعة الأخيرة استاذا للفلسفة الاسلامية ورئيسا لقسم الفلسفة حتى احيل الى التقاعد فى سنة ١٩٥٧ .

وظل ابو العلا عفيفى يواصل نشاطه العلمى بعد ذلك ، اذ عين أستاذا غير متفرغ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية منذ سنة ١٩٥٧ الى وفاته .

وكانت شهرته العلمية قد تجاوزت جامعاتنا الى الجامعات فى الخارج ، فانتدب استاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بجامعة لندن فى العام الدراسى ١٩٤٩ — ١٩٥٠ ، وانتدب ايضا استاذا زائرا لتدريس الفلسفة الاسلامية بكلية هاملتون بامريكا سنة ١٩٦٠ — ١٩٦١ .

وكذلك شغل عضوية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى السنوات الأخيرة من حياته .

مكانته فى دراسات التراث الفلسفى الاسلامى :

كان أبو العلا عفيفى فى الحقيقة احد الرواد الأوائل الذين كرسوا جهودهم للعناية بالتراث الفلسفى الاسلامى فى الجامعة المصرية .

وكان المستشرقون فى القرن الماضى وأوائل هذا القرن معنيين بهذا التراث على أساس من منهج جديد بالنسبة للشرقيين ، قوامه التمحيص للوقائع والتحليل والموازنة والنقد ، والربط بين المذاهب والآراء المختلفة . ولكنهم مع هذا لم يكونوا فى الأغلب منصفين لذلك التراث الى الحد الذى جعل بعضهم ينكر وجود فلسفة اسلامية بالمعنى الصحيح ، لأسباب من بينها التعصب للجنس او الدين او خدمة أهداف استعمارية معينة ، فجاء الكثير من دراساتهم لهذا غير متسم بالعلمية لافتقاره الى النظرة الموضوعية . **هناك أحس أبو العلا عفيفى وغيره من الشبان الباحثين بأن من واجبهم القومى والعلمى اللحاق بركب المستشرقين الذين سبقوهم على الطريق ، والدفاع عن تراثنا دفاعا عادلا على أساس منهج علمى واضح مماثل لمنهج المستشرقين ويزيد عليه بموضوعية أساسها الفهم السليم والنظرة العميقة للتراث من الداخل .**

ولم تطغ على تفكير أولئك الشبان الباحثين فى التراث ، ومنهم أبو العلا عفيفى ، مذاهب الفلسفة الحديثة والمعاصرة فى البلدان الأوروبية التى درسوا فيها بحيث تلغى شخصياتهم تماما وتجعلهم يعزفون عن النهوض بتراثهم الحضارى الذى ينتمون اليه ، بل انهم شرعوا ، بعد انتهاء دراساتهم فى اوروبا وعودتهم الى وطنهم ، يربطون بين هذا التراث وتلك المذاهب ، ليبينوا بالأدلة العلمية — لا العاطفية — سبق مفكرى الاسلام لبعض فلاسفة أوروبا فى كثير من أصول نظرياتهم الفلسفية ، وليبينوا الى اى حد كانت الحضارة الأوروبية مدينة للحضارة العربية فى العصور الوسطى . وجاءت هذه المحاولات فى وقت فقدت فيه الشعوب العربية او كادت ثقتها بنفسها ، نتيجة استعمار أوروبا السياسى والثقافى لها ، فأعادت لها شيئا من الثقة المفقودة فيما يتعلق بأصالة وقيمة تراثها الحضارى .

وفتح الباب على مصراعيه بعد هذا لأفراد من الباحثين الجامعيين آمنوا مع الرواد الأوائل منهم أبو العلا عفيفى ، بالبحث العلمى المنظم الذى يجعل من دراسة التراث الحضارى واجبا قوميا ورسالة تقدمية . **أليس الماضى يفعل دائما فى الحاضر ؟** واذا كان الناس لا يشعرون بذلك أحيانا ، فيكون واجبا على العلماء المتخصصين تنبيههم الى هذه الحقيقة بما يكشفونه فى دراساتهم الأكاديمية من أوجه الارتباط بين ماضينا وحاضرنا ، ومدى قوة تأثير الماضى فى الحاضر ، بل وفى المستقبل أيضا . ان دراسات التراث — وهذه حقيقة نؤمن بها — من شأنها دائما أن تجدد للمجتمع نشاطه الفكرى ، وتشعره بشخصيته المستقلة المتميزة ، وتضىء أمامه السبيل ، فتتضح لأفراده الرؤية فى حاضرهم ومستقبلهم على السواء ، وتمدهم بطاقات روحية خلاقة لاحد لها خصوصا فى مجال الأخلاق والتهذيب الروحى للأفراد الذى هو أساس لازم لكل تقدم اجتماعى سليم .

أعماله العلمية : خصائصها ومجالاتها

ولكى تتضح مكانة أبى العلا عفيفى كرائد من رواد دراسات تراثنا الحضارى ، لابد لنا من أن نستعرض أعماله العلمية على اختلاف موضوعاتها .

لقد آثر الدكتور عفيفى أن يكرس جهوده لدراسة الفلسفة الاسلامية بوجه عام والتصوف الاسلامى بوجه خاص . وخلف لنا طائفة من الأعمال العلمية الممتازة التى تختلف من حيث موضوعاتها ، كما تختلف طولا أو قصرا ، وبعضها باللغة الانجليزية ، وبعضها ترجمات لكتب فلسفية ، وبعضها تحقيق لنصوص عربية قديمة مع التقديم والتعليق لها ، وبعضها فهارس أو ترجمة مصطلحات فلسفية ، وغير ذلك .

وجميع آثاره العلمية التى تركها ، سواء أكانت مصنفات أم ترجمات تدلنا على أن الرجل قد تهيأت له ثقافة فلسفية عميقة ذات مكونات متعددة ، وانه قد تهيأت له قدرة نادرة ، من الناحية المنهجية ، على استجلاء غوامض الموضوعات التى يعالجها وتحديد معالمها . انه قد سلك فى الحقيقة طرقا وعرة شاقة فى دراساته ، فلم يتخذ من موضوعات الدراسة الا ما كان مجهولا أو شبه مجهول لم يطرقه باحث من قبل ،

او طرقه باحث آخر وتركه غير محدد المعالم او واضح القسمات من الناحية العلمية ، فجاءت أعماله العلمية لهذا متميزة بالاصالة والعمق ، لتضيف جديدا باستمرار الى المجالات التى تقع فيها .

وكان يمتاز فى كتاباته ــ وفى تدريسه أيضا ــ بوضوح العرض وتماسكه ، وكان أسلوبه فى الكتابة متميزا بالدقة ، فلا تزيد فى العبارة ، ولا قصور فى المعنى ، فجاءت كتاباته علمية الطابع تماما ، وأنموذجا يحتذى فى الكتابة الفلسفية باللغة العربية .

وتقع أعماله العلمية بوجه عام فى مجالات اربعة هى : التصوف ، وعلم الكلام ، والفلسفة الاسلامية (بمعناها الخاص) ، والفلسفة والمنطق . فلنحاول تبيان جهوده فى كل منها :

(أ) التصوف :

« **لا يزال العمل فى ميدان الدراسة الصوفية فى أول شوط من أشواطه بالرغم من الجهود التى بذلتها طائفة من فضلاء العلماء الغربيين منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى اليوم** . وقد أتت جهودهم بأطيب الثمرات فى النواحى التى عالجوها ، وهى ــ لسوء الحظ ــ قليلة اذا قيست بالنواحى العديدة الأخرى التى لم يكشف عنها بعد ، فلا تزال عشرات الكتب العربية فى التصوف ، بل مئاتها ، مخطوطة تنتظر من ينشرها نشرا علميا دقيقا ، ويدرسها دراسة تحليلية ، ويعلق عليها . ومن هذه الكتب اصول لا يمكن اغفالها والتجاوز عنها فى تاريخ نشأة التصوف وتطوره ، او الكتابة عن التصوف فى عصر بعينه ، أو متصوف بعينه ، بل لا تزال العوامل التى يرجع اليها بعض المؤلفين نشأة التصوف وتشكيل العقائد الصوفية بحاجة ماسة الى الدرس والتمحيص » .

هكذا صور لنا أبو العلا عفيفى نفسه ميدان دراسات التصوف ، وكيف احس بمسئوليته فى المشاركة فيه مشاركة ايجابية ، وقد قدم لنا فيه الدراسات والبحوث التالية :

« The Mystical Philosophy of Muhyid-din Ibn - I Arabi. Cambridge. University Press. 1939 »

وهى رسالة الدكتوراه التى لقيت ترحيبا وتقديرا فى اوساط الدارسين من الغربيين والشرقيين ، وتعد الى الآن مصدرا هاما فى فلسفة ابن عربى ، وفيها محاولة علمية جديرة بالاعجاب لعرض آراء ابن عربى فى نسق مذهبى متآلف الأجزاء .

٢ ــ **فصوص الحكم لابن عربى** ، نشره وقدم له بمقدمة هامة عن ابن عربى ومصنفاته وأسلوبه ، وبين اهمية الكتاب فذكر ان بعض المستشرقين الذين كانوا قد كتبوا عن ابن عربى مثل **نيكولسون وماسينيون وپلاثيوس قد اغفلوا** هذا الكتاب ، مع أهميته ، لتعذر فهمه حتى فى لغته ، فدعاه هذا الى نشر النص وتوضيح غوامضه بالتعليقات المستفيضة التى علق بها عليه ، وهى تعليقات دالة على قدرة كاتبها على النفاذ الى أعمق معانى التصوف الفلسفى ، وعلى حل رموز الصوفية واشاراتهم ، نشر هذا الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٤٦ .

٣ ــ ترجمة الى اللغة الانجليزية لكتاب **فصوص الحكم لابن عربى** مع تعليقات عليه ، قبل للطبع فى سلسلة جب التذكارية فى انجلترا .

٤ ــ **من أين استقى محيى الدين بن عربى فلسفته الصوفية** ؟ بحث نشر بمجلة كلية الآداب ، المجلد الأول ، مايو ١٩٣٣ ، وطبع بمطبعة المعهد العلمى الفرنسى ، القاهرة ١٩٣٤ .

٥ ــ **فهرست مؤلفات ابن عربى** ، تحقيق وتعليقات .

٦ ــ **بحث القى بالانجليزية فى مؤتمر المستشرقين** « The Works of Ibn Arabi » الثالث والعشرين بكمبردج سنة ١٩٥٤ ونشر مع تقرير عن المؤتمر بمجلة كلية الآداب بالاسكندرية .

٧ ــ **محيى الدين بن عربى** ، فصل بالانجليزية للنشر فى كتاب « History of Muslim Philosphy » فى الباكستان .

٨ ــ كتاب الفتوحات المكية لابن عربى ، بحث فى سلسلة تراث الانسانية التى تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

٩ ــ تعليق على مادة « ابن عربى » بدائرة المعارف الاسلامية ، الترجمة العربية .

١٠ – **نظريات الاسلاميين فى الكلمة** ، بحث نشر بمجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية ، المجلد الثانى ، الجزء الأول ١٩٣٤ ، وهو بحث فى صميم التصوف الفلسفى ، وبيان المصادر الفلسفية التى يمكن أن يكون قد استقى منها فلاسفة الصوفية فكرة **الكلمة** Logos التى عرفت عندهم بأسماء مختلفة مثل الانسان الكامل ، والقطب ، والحقيقة المحمدية ، والعقل الأول ، وما الى ذلك .

١١ – **الملامتية والصوفية وأهل الفتوة** ، القاهرة ١٩٤٥ ، وهو دراسة مذهب الملامتية من الصوفية من حيث نشأته التاريخية ، والصلة بينه وبين تعاليم الصوفية ، وأهل الفتوة ، والقسم الثانى من هذا الكتاب يشمل نص رسالة الملامتية للسلمى محققا .

١٢ – **فى التصوف الاسلامى وتاريخه** ، وهو طائفة من الدراسات التى قام بها المستشرق نيكولسون ، وترجمها أبو العلا عفيفى الى اللغة العربية ، وقدم لها بمقدمة قيمة ، وذلك بمناسبة الذكرى الأولى لوفاة ذلك المستشرق ، نشر بالقاهرة سنة ١٩٤٧ .

١٣ – «Sufism as a Theory of Knowledge and Self-discipline.» بحث بالانجليزية بتكليف من جامعة الدول العربية للنشر بواشنطون بمجلة «Atlantic Monthly.»

١٤ – **أبو القاسم بن قسى وكتابه « خلع النعلين »** (وهو بحث هام عن صوفى أندلسى سابق على ابن عربى ، وله مكانته فى تاريخ التصوف الفلسفى) .

١٥ – «Rationnal and Mystical interpretation of Islam» فصل من كتاب «Islam The Straight Path» ظهر فى أمريكا سنة ١٩٥٨ .

١٦ – **أثر الغزالى فى توجيه الحياة العقلية والروحية فى الاسلام** ، بحث نشر فى كتاب الغزالى فى الذكرى المئوية التاسعة لميلاده .

١٧ – **شارح مجهول من شراح الرسالة القشيرية** ، بحث نشر بمجلة الآداب بجامعة الاسكندرية سنة ١٩٦٠ .

١٨ – **التصوف : الثورة الروحية فى الاسلام**، القاهرة ١٩٦٣ ، وهو آخر ما نشر الدكتور عفيفى من بحوث فى التصوف . وهو يصف لنا هذا الكتاب قائلا انه « محاولة لفهم التصوف وحياة الصوفية فى الاسلام كما استطعت أن استجليها من أقوالهم ، وعرض عام للصورة التى يظهر فيها اختلافهم عن غيرهم من طوائف طالبى الحقيقة كما يسميهم الغزالى فى فهمهم لهذه الحقيقة وفى الوصول اليها » .

وهذا الكتاب فى الحقيقة أكثر كتبه أهمية فى الابانة عن آرائه الشخصية ، ويمثل تحولا فى حياته الفكرية اذ بدأ حياته كدارس للتصوف من ناحيته الأكاديمية فحسب ، ولكنه فيما يبدو لنا تأثر بدراساته الطويلة للتصوف فيما اتخذه لنفسه من موقف فلسفى خاص ، فبدأ فى هذا الكتاب مدافعا عن الصوفية متبنيا لبعض وجهات نظرهم ، وحسبنا أن نذكر بعض نصوص منه دالة على ذلك ، فهو يقول مثلا فى مقدمة هذا الكتاب : « ولكنى لم أر جزءا من هذا الميدان الفلسفى الروحى (**يقصد ميدان الفلسفة الاسلامية**) أكثر خصبا واشراقا ، ولا أعمق أثرا فى توجيه الحياة الروحية فى الاسلام من التصوف الذى يلتقى فيه هذا الدين مع غيره من الديانات العالمية الكبرى » . وهو يشعرك بتبنى وجهة النظر الصوفية بتصريح أكثر فيقول ، « ولما كان التصوف فى نظرى أروع صفحة تتجلى فيها روحانية الاسلام ، وتفسيرا عميقا لهذا الدين فيه اشباع للعاطفة وتغذية للقلب فى مقابلة التفسير العقلى الجاف الذى وضعه المتكلمون والفلاسفة ، والتفسير الصورى القاصر الذى وضعه الفقهاء ، كتبت هذه الصفحات لأبرز فيها بعض معالم الصورة التى يتلخص فيها موقف الصوفية من الدين والله والعالم . ذلك الموقف الذى رضيه الصوفية ، واطمأنوا اليه ، وطالبوا به أنفسهم ، ولم يطالبوا به غيرهم ، وسميت هذا الموقف « **الثورة الروحية فى الاسلام** » لأن التصوف كان انقلابا عارما على الأوضاع والمفاهيم الاسلامية كما حددها الفقهاء والمتكلمون والفلاسفة ، وهو الذى بث فى تعاليم الاسلام روحا جديدة .. الخ » .

(ب) علم الكلام :

شارك أبو العلا عفيفى فى هذا الميدان بتحقيق نصين على جانب من الأهمية غير قليل فى دراسة العقائد الاسلامية ، فنشر :

١ ـ **جواهر الكلام لعضد الدين الايجى** المتوفى سنة ٧٥٦ هـ ، وهو صاحب كتاب **((المواقف))** المشهور ، فنشره لأول مرة (سنة ١٩٣٥) عن ثلاث نسخ خطية بدار الكتب المصرية مع تعليقات واضافات تشرح معانيه ، وقدم له بمقدمة . وهذا الكتاب مختصر لكتاب المواقف اكتفى فيه الايجى بذكر المسائل التى خاض فيها فى المواقف من مقدمات عامة ، ومن مبادىء كلامية ، وفلسفية طبيعية والهية ، ومن مباحث فى السمعيات وما الى ذلك ، مشيرا الى مذاهب المتكلمين والفلاسفة اشارات قد لا تزيد على مجرد الرمز أحيانا ، تاركا المناقشات الطويلة والحجج والاعتراضات والردود عليها جانبا .

٢ ـ **المغنى فى أبواب التوحيد والعــــدل للقاضى أبى الحسن عبد الجبار الأســـدابادى المعتزلى** المتوفى سنة ٤١٥ هـ ، الجزء الثالث عشر ، فى **((اللطف))** ، حققه الدكتور عفيفى وراجعه الأستاذ الدكتور ابراهيم مدكور باشراف الأستاذ الدكتور طه حسين ، ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٢ ، ويعد هذا الكتاب من أصول المعتزلة الهامة التى لا غنى عنها فى دراسة مذهبهم الكلامى .

(هـ) الفلسفة الاسلامية :

خلف أبو العلا عفيفى فى هــذا الميدان كتبا وبحوثا ومقالات لها قيمتها وأصالتها نذكر منها :

١ ـ كتاب **((البرهان))** من منطق الشفـــاء **لابن سينا** ، تحقيق وتعليقات ، نشر فى سلسلة أعمال ابن سينا .

٢ ـ مقالة **((اللام))** من كتاب **((ما بعــد الطبيعة))** لأرسطو ، ترجمة حديثـــة مع نشر ترجمة قديمة

٣ ـ الأثر الفلسفى الاسكندرى فى رسالة **حى بن تفظان لابن سينا (بحث)** .

٤ ـ The Jnfluenee of Hermetic Literature in Moslem Thought.

بحث نشر فى Rulletin of the School of Oriental Studies.

٥ ـ **الحب والخير والجمال فى فلســـفة ابن سينا** ، بحث نشر بمجلة الثقافة ٢٤ مارس ١٩٥٢ .

٦ ـ **الناحية الصوفية فى فلسفة ابن سينا** ، بحث مطول نشر فى الكتاب الذهبى الذى نشرته الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية بمناسبة العيد الألفى لميلاد ابن سينا سنة ١٩٥٢ .

٧ ـ **موقف ابن خلدون من الفلســـفة** ، بحث ألقى ونشر بمناسبة مهرجان ابن خلدون بالقاهرة .

٨ ـ عدة مقالات بالانجليزية **لدائرة المعارف** الاسلامية بباكستان .

(د) الفلسفة والمنطق :

قام فى هذا الميدان بترجمات أغنى بها المكتبة الفلسفية العربية ، كما ترك مصنفات ، بيانها على النحو التالى :

١ ـ ترجمة المدخل الى الفلســـفة تاليف كولبه .

٢ ـ ترجمة فلسفة المحـــدثين والمعاصرين تاليف ولف . أ .

٣ ـ ترجمة الفصل الثانى والعشرين من كتاب سارتون His tory of Science وهو الفصل الذى عنوانه Aristoteleain Humanities

٤ ـ العلم والفكر فى القرن التاسع عشر ، ترجمـــة فصل من دائرة معارف ((هامرتن)) بتكليف من وزارة التربية والتعليم سنة ١٩٦١ .

٥ ـ المنطق التوجيهى .

٦ ـ مصطلحات الفلسفة باللغات الفرنسية والانجليزية والعربية ، المجلس الأعــلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القــاهرة ١٩٦٤ .

هذه نظرة عابرة لما الف أبو العــــلا عفيفى أو ترجم فى ميدان الفكر الفلسفى فى الاسلام ، وغيره من الميادين ، يتبين منها كيف آثر دائما ان يطرق ما هو جديد وأصيل من الموضـــوعات فاغنى بذلك المكتبة الفلسفية العربيـــة . وان الباحثين فى ذلك الميدان ، فى مصر وخارجها ، ليشعرون جميعا بالفراغ الكبير الذى تركه هذا الرائد العظيم ، عوضنا الله عن فقده خـــيرا ، وجزاه عن أمته وتلاميذه وعارفى فضله ومكانته خير الجزاء .

أبو الوفا التفتازانى

الفائزون بجائزة الدولة التقديرية



د . حسين فوزى

العام ١٨٨٢

عام لا تنساه مصر ... رآه من عاشوه شرامستطيرا ويأسا قاتما وجرحا قاتلا ولكن من يعرفون طبيعة هذا البلد الأمين قالوا : لا . فلم تكد تنصرم بضعة أعوام حتى افاقت مصر وبدات تنفض عن قدرتها قتام الركود ، وتزيح عن جذوتها رماد الخمود لتضىء النار المقدسة من جديد .

لم يطل البيات الشتوى الذى تصطنعه مصر ازاء الصدمات العنيفة بل اتجهت الى مطلع الشمس تستقبل النور وتعطى الحياة .

وكان لابد لعملية البعث من زاد تزكو عليه وتؤتى ثمارها فبدأت فى اخريات القرن التاسع عشر ولادة الرواد فى كل ميدان ... كل ميدان .

ومن هؤلاء الرواد فى ميدانى العلم والفن .

الدكتور محمد عوض محمد　　الدكتور حسين فوزى　　الأستاذ أحمد رامى

واحد يدرس معالم الأرض ويسبر اغوار النهر ويسير معه الى اقصى الجنوب ليعلم ويحدث ويروى ، وثان يدرس علوم البحار ثم يعود من رحلة العلم الشاقة ليتفيأ مجانى الأدب ومعانى الفن

دكتورة نعمات أحمد فؤاد



أحمد رامى



د. محمد عوض محمد

ويجد فيها روحا واسترواحا ثم تشوقه الرحلة من جديد ولكنه فى هـذه المرة يحلق فى سماء الموسيقى ويضرب فى اعماق التاريخ ... تاريخ مصر وكأنه **سندباد مصرى** .

فاذا بلغنا الشاعر (**أحمد رامى**) وجدنا مصرفى خاطره وفى دمه غنى لها أعذب الغناء وأرقه وأعفه واسهم فى نهضتها الأدبية والفنية بالشعر والمسرحية والرواية والترجمة .

والثلاثة بينهم خط جامع فثلاثتهم يتميزون بالثقافة المتوسعة ذات الأعماق ... وثلاثتهم معروفون بتعدد المجالات وتنوع المعرفة وتعدد البصر باللغات واتقانها . كما مثلونا فى الخارج كل فى مجلاه .

ثم يجىء الأدب فيربط بينهم عند المقارنة وهم العلماء أصلا لقد رشح **الدكتور فوزى** العالم الطبيب لجائزة الأدب التقديرية فظفر بجائزة الفنون . اذن الفن هو السمة الغالبة وباسمه توج على عرشه الباقى .

اما **الدكتور عوض** رجل الجغرافيا وعالمها فقد كان للأدب خير ما وهب وابقى ما كتب وثلاثتهم اصحاب أساليب .. أسلوب روح وأسلوب قلم .

وقبل ان نشرع فى تقصى أعمالهم ، نبدا بتعريفهم لو جاز انهم فى مكانهم بحاجة الى تعريف .

الدكتور حسين فوزى

صاحب جائزة الدولة التقديرية فى الفنون

قبل أن تطوى القاهرة صفحة القرن التاسع عشر استقبلت وليدها (**حسين**) وعلى التحديد فى ١١ يوليه سنة ١٩٠٠ .

أما تعليمه فقد اطرد على النحو التالى :

محمد على الابتدائية - السعيدية الثانوية - مدرسة الطب المصرية التى نال منها دبلوم الطب والجراحة (١٩٢٣) .

وبعدها سافر الى فرنسا فنال دبلوم الدراسات العليا للأحياء المائية من جامعة تولوز ثم ليسانس الدراسات العليا فى العلوم الطبيعية من جامعة باريس .

والى مصر عاد ليعمل طبيبا بالمستشفيات الحكومية ثم تواكبت المناصب فكان مديرا لمعهد الأحياء المائية ، ووكيلا لمصلحة الأسماك وعميدا لكلية العلوم (جامعة الاسكندرية) وأستاذا لعلم الحيوان وأستاذا لعلوم البحار ووكيلا لجامعة الاسكندرية ثم وكيلا دائما لوزارة الثقافة والارشاد القومى .

وسفر لنا الدكتور حسين فوزى فى مؤتمرات كثيرة أهمها المؤتمرات العامة لليونسكو كما كان الممثل الدائم للحكومة فى اللجنة لكشف البحر الأبيض وقد أتيح له أن يطوف بالبلاد الأوروبية بعامة وغرب ووسط أوربا بخاصة وأن يزور من بلاد الكتلة الشرقية (الاتحاد السوفيتى والمجر وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا) .

ومن الشرق : الهند - سيلان - عدن - الكويت - عمان - تونس - الجزائر - المغرب - وشرق أفريقيا والشرق الأدنى كله .

وكانت عدته فى هذا الطواف فضلا عن العربية ، اللغات : الفرنسية ، الانجليزية - الالمانية .

فهو سندباد عصرى وسندباد قديم وسندباد مصرى وسندباد الى الغرب . والى جانب هذه السندباديات يقف كتابه التذكارى عن بعثة الباخرة مباحث فى المحيط الهندى وكتابه الشائق : الموسيقى السيمفونية وهو مصدر متعة وثقافة موسيقية لأجيال من قراء العربية . كما ساهم متعة وثقافة موسيقية لاجيال من قراء العربية . كما ساهم فى اخراج عدد من الكتب الموسيقية الهامة باللغة العربية .

وله المحاضرات العلمية والادبية والفنية والبحوث الدارسة بالدوريات المختصة فى العربية والفرنسية والانجليزية والالمانية . حتى باب المقالة طرقه فى المجلات والصحف كالاهرام والرسالة والثقافة والرسالة الجديدة والمجلات الموسيقية المتخصصة والمجلات الفرنسية .

وللموسيقى أحاديثه الطلية بالاذاعة سواء فى البرنامج العام أو البرنامج الثانى الذى استحدث عندما كان وكيلا بوزارة الارشاد القومى .

وقد أصبحت أحاديثه الاذاعية الأسبوعية القيمة فى شرح وتحليل الاعمال الموسيقية العالمية من المعالم الثقافية الهامة لأعداد متزايدة من المستمعين .

وقد خلق أسلوبا فى النقد الموسيقى . (وخبرته بالموسيقى السيمفونية تمتد الى كثير من ثلاثين عاما متصلة ، فى عواصم الموسيقى : فينا وباريس ولندن وبرلين وميونيخ وسالزبورج ، والى محطات الاذاعة الهامة ، وخبرة الممارسة عزفا ودراسة للأصول .)

ومن الاعمال التى تمت فى عهد توليه منصب وكيل الوزارة ، **تنظيم أركسترا القاهرة السيمفونى** واحاطته لأول مرة بالامكانيات الفنية التى تؤهله للاضطلاع برسالته فى فتح منافذ الموسيقى الرفيعة امام المستمع المصرى ، وتقديم الأعمال العربية الجيدة . »

● **انشاء كورال الأوبرا** من الشباب المصرى ليساهم فى تقديم الأعمال المرحية الغنائية والموسيقية الكبرى للمؤلفين العالميين والمصريين .

وبذلك وضع الأساس لأهم عناصر الحياة الموسيقية التى لا غنى عنها لعاصمة عريقة تجمع تليد الحضارة وطريفها كالقاهرة .

وقد كان للدكتور حسين فوزى فضل المبادرة للتفكير والبحث والتدبير **لانشاء المعاهد الفنية : معهد الباليه ومعهد السينما والكونسرفتوار** ، فشكل لجان الدرس واتصل بالخبراء السوفييت والمجريين وغيرهم ، وبذلك اسهم بجهد اساسى فى ارساء التعليم الفنى فى البلاد على أسس أكاديمية عالية ، كما اقترن اسمه بالتخطيط البعيد المستنير لمستقبل الفنون فى البلاد ، سواء فيما يتصل بالتعليم الفنى المتخصص أو بأجهزة نشر الثقافة الفنية ووسائل الأداء .

● **انشاء معهد الفنون الشعبية (الفولكلور)** وهو أول جهد علمى تبذله الدولة لتسجيل الفنون الشعبية ليتخذ منها الفنانون مادة لمؤلفاتهم الأدبية والموسيقية والتشكيلية .

● **وضع أساس فن مسرح العرائس لأول مرة فى بلادنا** ثم اطردت خطاه فى طريق النجاح .

● **تكوين أول فرقة للفن الشعبى .**

● **احياء الفرقة القومية .**

● **اصلاح المسرح الشعبى وتطويره .**

● **انشاء مجلة (المجلة) وهى من كبريات المجلات المتخصصة الجادة .**

ولا ننسى فى زحام الانجازات المشرقة التى وقف وراءها أن نذكر دعوته الطليعية الى انشاء **المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .**

هـذه الحياة المملوءة بالتكليف نعمت بالتشريف أكثر من مرة فحمل لها صاحبها **وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى منحته له مصر الأم .**

ووسام الاستحقاق الايطالى من درجة كوماندور .

ولكن الوسام الاكبر فى عينى هو كتابه **« سندباد مصرى »** فهذا الكتاب ملحمة الشعب المصرى . ففى هذا الكتاب تطالع مصر مشرقا نبيلا سيدا حوالى ٢٥٠٠ سنة حكمت فيها الأسر المصرية ثم توالت الاسر الأجنبية الف سنة بعد هذا دون أن تفقد مصر استقلالها فالاستقلال لا يهون من شانه قيام أسر أجنبيـــــة على الحكم كالبطالسة والطولونيين والاخشيديين والفاطميين والايوبيين والمماليك انما مصر تفقد استقلالها عنـدما تنزل الى مرتبة الولاية وايالة والاقليم ..

ان الحاكم فى كثير من البلاد الأخرى من جنس مغاير ولا يعنى هذا تبعية البلد له بل تبعيته هو لها ، ولو تبريرا لوجوده . ان ابن طولون والاخشيد وكافور والمعز وصلاح الدين هؤلاء حكموا باسم مصر وتوسعوا فى الفتح بطاقات مصر وأسسوا الدولات بظاهرهم موقع مصر وثروتهـا وقدراتها الكثيرة مما لم يتوفر لهم فى بلادهم الأصلية وبين أقوامهم .

ان البلد ليس الحاكم فحسب .. بل السماء والأرض والزراعة والصـناعة والتجارة والعمارة والفن والعلم والعـادات والتقاليد والروح والطابع وهـذا كله ظل **مصريا خالصا متميزا** بل مؤثرا فى غيره بقوة شخصيتهـا وغلبة طابعهـا حتى سليم الاول افتقر وهو الغالب الى النفائس الحقيقية فانقض عليهـا فى مصر وحمل الى الاستانة ما استطاع الوصول اليه فيها . بل أخذ فنانى مصر وصناعها ولم يؤثر عنه انه أخذ فنانين وصناعا من مكان آخر فى الشرق العربى .

ان أجنبية الحاكم ليس لها كل هذا الاعتبار الذى يحلو للبعض أن يصوره .. ان فرعون نفسـه لم يكن كل شئ فى الحكم .. ان قوته مسـتمدة من وجدان **(الكل المصرى)** . لقد بلغ من قوة مصر فى أعماقها انها كانت تسمى غزاتها وهم الغالبون **« المحرومين المغيرين »** .

كان المصريون من أوائلنا يعتبرون بعض الغزوات وقادة همجية دفعتها قـوة الطبيعة فى بيئتها الى الوادى الأخضر وبهذا تكون مهمة مصر اقلمتها مثل غزوة الليبيين بل مثل غزوة الهكسوس الذين عنتهم مصر بكلمة (المحرومين) على الرغم من انتصـارهم واستيلائهم على الدلتا وهى صـفة توحى باعتزاز النفس المصرية بذاتهـا المعنوية والمادية .. بذاتها الحضارية حتى ولو غلبت سياسيا فغزاة مصر اما « محـرومون » يتطلعون الى الرخـاء المصرى أو (برابرة همجيون) يطمعون فى (الملك) المصرى . ومن هذا المفهوم تتبع لفظة الهكسوس التى أطلقتها مصر على الآريين الذين هاجموها من الشمال الشرقى .

وعلى أن **المصريين فى كل الحالات ظلوا ، خلصـا ، يحتفظون بصفاتهم الأصيلة ويواصلون عملهم الحضـارى فالخلق والابتداع والتفنن هوى مصر وهوايتها ... منذ القدم** . أما الحـكم فلم يكن يهمها منـه الا العدل فيها والتعفف عن أموالها أو عدم الجشع والسطو . كان الحكم فى نظرها مهما بلغ وظيفة ادارية لا فن فيها حتى لتسميه فى سخرية لا تخفى **(الضبط والربط)** .

ان السلطان الحقيقى فى عين مصر هـو الفنان الذى لا سلطان لأحد عليه ولو كان من أهل الحرف . الواحد من هؤلاء اليدويين (معلم) ولمعلميته أصول وتقاليد وله احترام خاص وسمت معين .

وفى الكتاب قيم تاريخية وحقائق لعل أهمها ما يؤكده العلمـاء من (أن المصرى الذى انعزل فى واديه الخصب وسط الصحراء والهضـاب والجبال والبحار ، احتفظ بطابعه الانثوغرافى ، غـير مشوب فى أغلبه ، الى يومنا هذا . فان بضـع مئات الآلاف من أهل الشعوب التى اعتدت على مصر أو استقرت فيها وعاشرت أهلها واختلطت بهم ، **مالا يمكن أن تكون أكثر من قطرات ماء فى بحـر خضم من بشرية مصرية أصيلة .**)

ويهيب كتاب سندباد مصرى ، بنا ، أن نعرف أسماء أمكنة بعينها منتشرة على جوانب (وادينا) لها أهميتها فى تلمس طريق الحضارة **ومسالك التـاريخ الطويل الذى** عاشه أسلاف أسلافنا منذ **فجر الانسان** .

وهى أسماء لا يصح أن تبقى غريبة عنا ومتاحف العالم أجمع تحتفظ بأسمائها ، وبغير قليل من آثارها . حضارة **البـدارى وديمه وكوم أوشيم والفيوم ونقاده والعمرة** ووادى **حوف والمعـادى** وحضـارة **الواحات** الداخلة والخارجة .

(وأهم من كل ذلك أن تعـلم أن **المصرى ، من أول العصر الحجرى الوسيط ، يتجه اتجاها حضاريا مميزا تختص به مصر .**)

وأن العصر الحجرى الحـديث فى مصر كان (سابقا بزمان سحيق على حضـارة العصر الحجرى الحديث فى أوروبا ، ومعنى ذلك أن أعظم خطـوة من خطـوات تطور الانسانية حدثت غالبـا فى وادى النيل الادنى قبل أى مكان آخر .)

لم يكن الدكتور حسين فوزى مؤرخا جامـدا يرصد الحقائق الجامدة بل كان مصريا يكتب فى حنان وولاء ووفاء وحب عميق .

جبلة الحياة فى هذا الشعب هى الحضارة نفسها .. فهو ، فى شعوب الارض طرا ، مثـال رجل الاستقرار والسلام .. ومع ذلك لم يمنح السلام والاستقرار فى تاريخه **الا قليلا ..**)

وفى الكتاب قصص ،

اقرأ قصة زيارته للمتحف البريطانى ،

ومن اجمل فصول الكتاب وأشجاها فصل **(القيراط الخامس والعشرون)** هذا الفصل الذى عثر فيه الدكتور فوزى على حسبة (بسيطة) من صدر الدولة المملوكية فى عهد السلطان المنصور حسام الدين فى أواخر القرن السابع الهجرى (٦٩٧ هـ) وتقول هذه الحسبة بأن الروك الحسامى قسم مصر الى أربعة وعشرين قيراطا ، اربعة للسلطان وعشرة للأمراء والاطلاقات ، وعشرة للجند !

ثم يتهدج صوت المؤلف حين تبلغ مرارته حافة الكاس فيقول فى سخرية مضرية ممرورة (قد تتغير أرقام المعادلة . يعدلها الولاة والملوك والسلاطين ... وقد يدخل فى الحسبة الباشا العثمانى ، والباب العالى ، والاستراتيجوس الرومانى والخواجات ، وصرة الأراضى المقدسة وغلالها .. وديون الخديوى اسماعيل ، ولكنها تظل معادلة صحيحة ، طرفها الثانى لا يتغير ، فهو أربعة وعشرون قيراطا .. وتلك ميزة النظريات الرياضية **الثابتة** على مر الدهور البساطة والدقة . معادلة **الاقتصاد المصرى ، المالية المصرية** ، تدخل فى حكم قوانين **الطبيعة** . كالنظرية الذرية ، وقانون تمدد الغازات ، والجاذبية الأرضية ، هى شىء يعادل ، فى دقته وثباته ، حساب درجة تجمد الماء المقطر تحت ضغط جوى واحد .)

هل عرفت نصيب الشعب المصرى من خيرات أرضه ونيله وشمسه ، السؤال من عند المؤلف الحزين . ومنه ايضا الجواب :

انه القيراط الخامس والعشرون ، ومكانه .. مملكة السماء ! .

وفى الكتاب طرائف لوجاز للمضحكات المبكيات ان تطرف أو تروق .. يصف المؤلف الأتراك رجال الدولة (العلية) فتجىء الصورة كما تعرفهم (جفاة غلاظ أرذال يتهالكون على المال ويجرون وراء الرشوة ثم يقبلونها مع الغطرسة .)

وفى الكتاب صداقات مصرية وأجنبية يصلك الكتاب بها كما وصلنى بالرحالة **(فولنيه)** وبالعلامة **(اميلينو)** وبالفنان الانسان **(شاتوبريان)** وبالمؤرخ **(جيمس هنرى برستيد) .**

ليس غريبا أن يحيى صاحب الجائزة التقديرية فى الفنون ، أن يحيى فى كتابه **(سندباد مصرى)** ثلاثين قرنا من الفن المصرى عاشت برغم الاضطرابات والثورات والغزو الهكسوسى والرزء الفارسى والحكم المقدونى والرومانى . أليست هذه هى الأعجوبة الحقة فى تاريخ الفنون الانسانية كلها ؟ .

ان مصر وتاريخها كان موضوع كتاب سندباد مصرى ..

كان محرابا والكتاب صلاة .

بورك المحراب وبوركت الصلاة .

الشاعر أحمد رامى

صاحب جائزة الدولة التقديرية فى الأدب

ولد بالقاهرة سنة ١٨٩٢ وتلقى علومه الأولى بالمحمدية الابتدائية فالخديوية الثانوية ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا التى نال الدبلوم منها سنة ١٩١٤ كما نال الدبلوم فى اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس سنة ١٩٢٤ فأصبح يتقن اللغات : الانجليزية والفرنسية والفارسية .

وعاد رامى الى مصر فتقلب فى عدة وظائف فمن مدرس الى امين مكتبة الى وكيل دار الكتب الى مستشار فنى للنواحى الأدبية بالاذاعة .

وقد اوفد للعمل فى مكتبة عصبة الأمم بجنيف سنة ١٩٣٨ فقضى هناك ستة أشهر . وزار رامى غير فرنسا وسويسرا ، انجلترا والمانيا .

ورامى الشاعر له خمسة دواوين أولها سنة ١٩١٧ وآخرها سنة ١٩٦٥ يجمعها **« ديوان رامى »** ففى كل طبعة جديدة لهذا الديوان كان صاحبه يصفى شعره وينحى عنه ويثبت الأصلح كما كان يفعل **ألفريد دى موسيه .**

وأظهر ما يميز **(رامى)** شاعرا أنه تعفف على المدح وعف عن الهجاء حتى الغزل فى شعره لا يتعلق بالأوصاف الحسية والجسدية ولكنه شوق وحرمان ولقاء وأحلام وحدة ... بل الرثاء له خاصيته فى شعره فليس فى رثائه معان عامه فهو لم يسكت الطير ولم يحجر الشجر ولكن الرثاء عنده كالغزل : لوعة وحنين وافتقاد .. فكأنه غزل فى الميت .. ولأمرما كان الشريف مثلا أغزل شاعر وأرثى شاعر .

والمرثية عند رامى لا تصلح ان تقال فى غير صاحبها لخاصيتها .

والقصيدة فى شعر رامى وحدة متكاملة فهو يعيب مذهب (بيت القصيد) وهو يؤثر القافية العربية ويرى فيها عماد البناء فى الشعر . وقد حافظ عليها فلم يعترف بالشعر المرسل أو المزدوج أو تقسيم القصيدة الذى يعد خروجا عن النظام المألوف لا سيما وأن موسيقية الشعر العربى تغرى الشاعر بها ، بحوره الستة عشر وما يتفرع منها وهو حوالى ١٤ حين تقصر بحور الشعر الغربى على خمسة أبحر .

وأسلوب رامى صورة منه ومن ثم فهو أسلوب حينا ضاحك سعيد وآنا دامع حزين . وهو تارة هادىء راض

وتارة يعلو نبضه ويشتد وجيبه . وهو فى كل حالاته سهل رضى غير ألفاظ قليلة ليست سهلة وليست متقعرة . وقد حاولت استقصاءها فى الديوان كله فلم تأخذ عينى غير اثنى عشر لفظا هى :

بديدا – حاصب – خلأتها الأيدى – المدجان – ميود سديم – خضرم يتهور – مهيع – اكرى – نثا ضوءه – سجوم – يلوب .

ومنها الذى اذا استقرأناه مثل (مدجان – حاصب – بديدا) وجـــدناه قد اقتضاه تحكم القافية والتفاعيل وضرورة الأوزان أو ربما كان لواذه الى مثل هذه الكلمات الغريبة لاحداث الدهشة الجمالية .

على أن دور رامى الحقيقى انمـــا هو فى « الأغنية المصرية » بما طور واستحدث وخلق . فرامى هـــو رأس المدرسة الرومانطيقية فى الغناء .

ان الغناء المصرى قبل رامى لم يكن ينقصه الصوت الجميل الرائع ، ولم يكن ينقصـــه كذلك اللحن الشجى الطروب ، ولم يكن ينقصه أيضـــا الأداء الفنى الممتاز ولكن كل هذا أخل به وهون منه اللفظ السقيم والخيال المريض ، والمعنى المهيض ، والصورة العارية .. فلما زف رامى الى الصوت واللحن عرائس الشعر وبدع الأدب ، سما الغناء وارتفع المغنى بجناحى الأدب والموسيقى الى سماء الفن الرفيع وكان من قبل لا يزيد عن مسلاة للتلهى أو ملهاة للتسلية ، أو أداة للفرح لعلهـــا أيسر تكاليفه وان كانت أزهى مباهجه .

وقد سار رامى فى طريق الغناء فألف المونولوج الغنائى كما أذاع رامى الديالوج الغنائى أيضا .

وقد دخل رامى على الزجل شاعرا فهو لم يأخذ فيه الا بعد أن أصدر دواوينـــه الثلاثة ومن ثم أدخل بحور الشعر وأوزانه فى زجله بل لقد استعمل فى أزجاله جميع بحور الشعر وتفاعيله .. بل خلق تفاعيل جديدة لتتساوق مع اللحن مثل :

شاكى

ومين بيسمع منى

باكى

ومين بيسال عنى

وهو بحر الدوبيت .

كما تلمح التصريع والتثنية والتثليث فى :

هلت ليالى القمر

، رق الحبيب

، سهران لوحدى

، فاكر

والأبحر اذا اختلفت يكون بينها جامع خاص مثـــل مزج الألوان عند الرسام وهكذا الشأن عند رامى .

والمونولوج بصوره وألوانه اذا صيغ من بحر واحد ، يمل .. لهذا ينوع ليطرف .

وهو فى أغانيه يؤمن بالوحدة ، فالأغنية عنده فكرة مطردة ونتيجة فى الآخر . والوحدة لازمة للأغنية لزومها للتابلو . كما تمتاز أغنيته بالتسلـــل حتى لو أنك رفعت منهـــا بيتا أو بيتين لانهارت ولا كذلك الذى رثا فتغزل أولا .

وهو لا يطيل بتأثير العصر وبتأثير روحه هو وجوه .

وأغانيه فيها من المعانى ما لم يسبق اليه ولا يهون منها أنها انساقت الى زجل ، فان الزجل أو الشعر المقفى ليس الا أداة تعبير . والمعول الأكبر على الصورة ، على الأحـــاس الدافىء الموحى .. على الحياة المبثوثة فى القطعة كائنة ما كانت هذه القطعة قصيدة أو طقطوقة .. سواء .

وكما أن أحب البحور الى رامى ، فى القصيد ، (بحر الخفيف) الذى نظم منه نحو نصف ديوان مع أنه من أشق البحور على المبتدئين لأن تفاعيله غير مرتبة ، فان أحب البحور اليه فى الأغـــانى بحر (المجتث) ومنه معظم مطالعه كقوله :

وقفت أودع حبيبى

غلبت اصالح فى روحى

هلت ليالى القمر

جددت حبك ليه

كما أنه يحب « **مخلع البسيط** » ومن هذا قوله :

النوم يداعب عيون حبيبى .

وحين كانت الأغنية قديما من بحر واحد ترى « رامى » يمزج البحور فى الأغنية الواحدة كما يمزج الفنان الأكبر ألوان الشفق فلا تدرى متى بدأ اللون أحمر ومتى انتهى قرمزيا . فأغنيـــة (**غلبت أصالح فى روحى**) مطلعها من (المجتث) ووسطها من « **مخلع البسيط** » كقوله (صبحت **أشكى منك لروحى وفضلت أخبى عنك جروحى**) بحيث يحلو تسلسل هـــذه القطعة من بحر الى بحر فى غير اعتساف .

ولعل مزجه البحور وتسلســـله فى النظم من حيث هو بناء .. من حيث هو تفاعيل .. من حيث هو قواف ، يغرى الملحن بالتسلـــل فى الأنغام ..

واغانى رامى فيها رقرقة وهفهفة وعذوبة آسرة ولا تخلو من شجى ونواح . **واغانيه النابعة من قلبه ، لا تلك التى تمليها الأقلام ، تحس معها انها فصل من تاريخه ، وذكرى من ماضـــيه ، وحلم لحاضره ، وامـــل لآت من أيامه قريب .**

وأغانى رامى فيها تحرق وظمأ وحرمان سعيد لو صح هذا التعبير فان الشاعر يصرح فى أكثر من موضع بأنه راض بالظمأ قانع بالجفا بل جاء عليـــه وقت قال فيه « **حتى الجفا محروم منه** » .

لولا وفاء الصفحات المقدرة لى فى هذا العدد لاسترسلت فى تحليل فن رامى شعرا وغنـــاء . فلننتقل الى **نقطة أخرى .**

اسهم رامى ، الى جانب الأغنية ، فى نهضة المسرح فقدم له مسرحية (**النسر الصغير**) وهى مترجمة عن الشاعر الفرنسى **روستان .**

ثم ترجم (**فى سبيل التـــاج**) عن **بونسار** وترجم ١٥ تمثيليـــة . وقد مثلت كلهـا ولكن لم يطبع منها غير **سميراميس** الذى يمتاز فيها بقـــدرته على اعطاء صورة حلوة بجمل قصيرة مكتنزة .

وترجم **أوبريت عايدة .**

وترجم رامى عن شكسبير (**هاملت**) و (**يوليوس قيصر**) و (**العاصفة**) كما ألف للمسرح (**غرام الشعراء**) وهى ليست رواية كاملة بل هى فصل من ثلاثة مناظر أهم ما فيها الحوار .

وألف رامى للسينما (**وداد**) التى استوحاها من ألف ليلة وليلة . كما ألف (**دنانير**) .

وأسهم فى النهضة المسرحية بوضع الحوار أو الأغانى لأكثر من ثلاثين رواية سينمائية .

وفى الترجمة تعد **رباعيات الخيام** أظهر عمل لرامى فى هذا المجال . ترجم رامى رباعيات الخيام عن الأصل الفارسى لأول مرة وكانت الرباعيات قد ترجمت قبلا فى مصر ولكن عن الانجليزية . وقد ترجمت الرباعيات فى العراق عن الفارسية بعد ترجمة رامى لها اذ تلاه الزهاوى والصافى النجفى وحامد الصراف وعبد الحق فاضل .

وقد صدرت من ترجمته حتى الآن احدى عشرة طبعة ولهذا دلالته على تقبلها وايثارها .

وقد شغلت رباعيات رامى النقد طويلا على أنهـــا مهما تباعدت الآراء فيها أو تلاقت فان فيها نفحة من روح الخيام وظلا منه .. من طول معاشرة الشاعر له فى آثاره ولغته واهتمامه به وحبه له **وولعل (رامى) كلف بالخيام لأن فيه منه أشباه فشاعر الفرس قدرى مثله .. طروب مثله .. غنائى مثله .. والأرواح جنود مجندة .**

ورامى ، كالدكتور فوزى ، قاهرى صميم عرف الأزقة والحارات والجوامع والمحيا ومن ثم صور الحب ومشاعر الشعب بمصريته ودمه . وزجله زجل (**بلدى**) صميم فيه روح ابن البلد وملاحته . وهو من هذا أقرب ما يكون الى العربية الفصحى ... بل هو عربية فصيحة غير مشكولة . وعلى معرفته المتوسطة بالانجليزية والفرنسية والفارسية فان أدبه لم يشبه لوثة أجنبية .

هـذا هو الشاعر الفنان المصرى أحمد رامى صاحب جائزة الدولة التقديرية فى الأدب .

الدكتور محمد عوض محمد :
صاحب جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية .

ولد بمدينة المنصورة ســنة ١٨٩٥ . وفى مدرسة المنصورة الابتدائية تلقى علومه الأولى فالعباسية الثانوية بالاسكندرية فالمعلمين العليا ونال دبلوم مدرسة المعلمين العليا سنة ١٩٢٠ . ثم سافر الى انجلترا وهناك حصل على بكالوريوس الآداب مع مرتبـــة الشرف ١٩٢٤ ثم الماجستير ١٩٢٦ أما الدكتوراه فقـــد نالها من جامعـــة لندن .

وعنـــد عودته الى مصر شغل وظيفة مدرس بآداب القاهرة ١٩٢٦ فأستاذا مساعدا ١٩٢٨ ثم استاذا سنة ١٩٣٨ وبعد هذا مديرا لمعهد الدراسات الأفريقية ١٩٤٨ — وهو المعهد الذى أنشأه ســـنة ١٩٤٧ باسم معهد الدراسات السودانية — فوزيرا للتربية والتعليم ١٩٥٤ .

لقـــد قضى الدكتور عوض أربعين عاما فى التعليم الجامعى (١٩٢٦ — ١٩٦٦) ولا يزال يمارس التدريس كأستاذ غير متفرغ بكلية آداب القاهرة .

لم ينقطع عن التدريس فى أى وقت طوال هـــذه المدة سواء أكان أستاذا أم رئيسا لمعهد أو مديرا لجامعة أو وزيرا .

وقد جمع الدكتور عوض فى شـــخصه رجل الجامعة ورجل الدولة معـــا فسفر لهما فى المؤتمرات العلميـــة والأدبية .

كما مثل فى المجـــال الأدبى فى مؤتمرات نادى القلم الدولى ســـنة ١٩٣٤ (أدنبرة) ، سنة ١٩٣٦ (بونيوس ايرس) ، ١٩٣٧ (باريس) . وكان ضيف الشرف فى مؤتمر طوكيو ١٩٥٧ وأوسلو سنة ١٩٦٤ .

وفى المجال الدولى أيضـــا ظهر على مسرح الأحداث مستشارا لوفد مصر فى مؤتمر سان فرانســـكو ١٩٤٥ ، ورئيـــسا لقسم العلوم الاجتماعية فى منظمـــة اليونسكو ١٩٤٦/١٩٤٧ وهو الذى وضع الأسس والنظم لهـــذا القسم ، وعضوا فنائب رئيس فرئيس وفد مصر فى مؤتمرات اليونسكو ١٩٤٨ والى عدة سنوات أخر .

وقد انتخب الدكتور عوض ليكون عضوا فى المجلس التنفيذى لليونسكو ١٩٥٤ — ١٩٦٢ ثم رئيسا له بعـــد هذا ١٩٦١ — ١٩٦٢ .

كما كان عضواً فى لجنة منع التفرقة فى الأمم المتحدة منــذ عام ١٩٥٣ الى الآن ورئيسا للجنة فى السنوات ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ .

وقد انتدبتــه منظمة العمل الدولى بجنيف ١٩٦٣ لمعاونة حكومة السودان فى معالجة مشكلة استقرار البدو فى منطقة (البطانة) .

كما اختارته الأمم المتحدة مقررا خاصا فى مسألة الرق وتجارة الرقيق ومن جهوده فى هذا المجال التقريران الضافيان اللذان قدمهما عامى ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ .

وهى مكانة دولية لا يبلغها الا الافذاذ متعددى القدرات والثقافات .

ان الكرة الأرضية التى تخصص الدكتور عوض فى جغرافيتها قد رآها الدكتور عوض رأى العين اذا استثنينا شرق أوربا واستراليا . فقد رأى الأمريكتين ورأى بلاد الشرقين الأدنى والأقصى كما ذرع افريقيا طولا وعرضا .

ومن الغريب أن وسع نشاطه بعد هذا كله الكتابة للمجلات والصحف فنشرت له ونشرت عنــه الرسالة والثقافة والهلال والاهرام والأخبار ومجلة الجمعيــة الجغرافيــة فى مصر وفى نيويورك ومكتب العمل بجنيف ومجلة الشرق الأوسط بواشنطن .

وله فى المكتبة العلمية كتب اهمها :

● **١ — نهر النيل** (١٩٣٠) وهو مرجع رئيسى فى بابه

● **٢ — سكان هذا الكوكب** (١٩٣٥) وهو دراسة ديموغرافية للسكان فى جميع الأقطار . وقد وقف عند مصر وقفة طويلة يتعمق اسباب نمو السكان مع كثرة الوفيات انخفاض مستوى المعيشة وما ينجم عن هذا الوضع من مشاكل اجتماعية .

وقد ارتفع صوت الدكتور عوض سنــة ١٩٣٦ بدعوة الساعة أى تنظيم النسل فكان سابقا بثلاثين سنة شأن المصلحين فى قومهم الذين تكشف قوة الرؤية عندهم أبعادا غير منظورة فى حينها .

● **٣ — السودان الشمالى** : وهو الكتاب الذى نال عنه جائزة الدولة للعلوم الاجتماعية ١٩٥٠ وهو بهــذا الكتاب قد شق أرضا جديدة اذ لم يكن هناك كتاب عن السودان الشمالى . حتى كتاب الغرب كانوا قد قصروا عنايتهم فى ذلك الحين على السودان الجنوبى .

٤ — الاستعمار .

وحين عرض للاستعمار وطرائقه فى هذا الكتاب ضرب أمثلة مستقاة من حوادث التاريخ مما يتعذر على القارىء أن يعثر عليه فى كتب التاريخ المتداولة . وعلى الأخص فى المؤلفات الانجليزية وهى من النوع الشــائع فى البلاد العربية .

وقد نبه فى هذا الكتاب الى خطر الاستعمار الصهيونى باعتبار خطره اشد وأضخم من أى خطر آخر تتعرض له البلاد العربية اليوم ومع هذا لا نكاد ندرك هذه الحقيقة .

وليست هذه هى الحقيقة الوحيدة ففى هذا الكتاب حقائق مذهلة عن عالم نصفه عبد ونصفه حر كما يسميه الدكتور عوض .

٥ — السلالات والشعوب الأفريقية :

وهو الكتاب الأول من نوعه فى العربية وهو دراسة علمية لأفريقيا والأفريقيين .

هذا عدا مقالات وبحوث عديدة منها : الصهيونية فى نظر العلم ، مشروعات الأردن سنة ١٩٥٥ ، قوم العروبة فى السودان .

وفى الادب أيضا ألف الدكتور عوض وترجم ومن عطائه فيــه :

● **فن المقالة الأدبية .**

● **سنوحى** : الذى ساق فيه مضامين كبيرة وسخر فيها من أخرى وكأن سنوحى يعيش بيننا .

● **حديث الشرق والغرب .**

كما ترجم **فوست** سنة ١٩٢٩ لجوتة وترجم له ايضا **(هرمن ودوروتيه) .**

وعن **شكسبير** ترجم ثلاث مسرحيات هى : **كنج جون ، هنرى الخامس ، هملت .**

وفى سنة ١٩٣٥ ترجم عن **ابر كرومبى** كتاب **(النقد الأدبى) .**

وقد أعانه على هذا كله نوافذه المفتوحة على العالم كله وأعنى معرفته السليمة للانجليزية والفرنسية والألمانية بل التركية أيضا .

والدكتور عوض عضو جمعيــة الدراسات السكانية والجمعية الجغرافية المصرية والجمعية المصرية للدراسات التاريخيــة ، وهو بالطبع رئيس الجمعيــة المصرية للدراسات الاجتماعية اذ كان من طلائع العاملين لانشائها سنة ١٩٣٨ .

وهو عضو مجمع اللغة العربية وعضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وعضو مركز تســجيل الآثار ، وعضو لجنة الدراسات الافريقية .

حياة حافلة خصبة أثرت الأدب ونفعت العلم ونفعت به وأضافت اليه .

لقد نال الدكتور عوض جائزة الدولة التقديرية باعتباره أحد علمائنا الأفذاذ الذين شاركوا فى تربية جيل بل أجيال من المتعلمين والباحثين .. باعتباره العالم الأديب صاحب الأسلوب الرصين فى كتابتيه العلمية والأدبية ... باعتباره المتحدث عن قضايا مصر فى المحافل الدولية بأسلوب يرفع من شان هذا الوطن ويعلى من مكانته مما أكسبه تقدير الدولة وتقدير الدول الأجنبية .

نال الدكتور عوض جائزة الدولة التقديرية باعتباره الجغرافى الذى وضع علمه فى خدمة قضايا الوطن والعالم فأثبت بذلك أن الجغرافية علم واسع الآفاق .. بعيد الحدود .

نعمات أحمــد فؤاد

عبد الرحمن الرافعى

مؤرخ الحركة القومية

ولد فى ٨ فبراير سنة ١٨٨٩ بالقاهرة فى بيت علم ودين ، والده الشيخ عبد اللطيف الرافعى من علماء الأزهر ، وقد هاجرت أسرته من بلاد الشام واستقرت بمدينة طنطا ، واشتهر من أبنائها **مصطفى صادق الرافعى و أمين الرافعى ... و عبد الرحمن الرافعى .**

ومن عجب أنه فى عام ١٨٨٩ هذا أو نحوه ولد العقاد وطه حسين وسلامة موسى وهيكل والمازنى وغيرهم من جيل الرواد فى ثقافتنا الحديثة .

حصل عبد الرحمن على الابتدائية من مدرسة راس التين بالاسكندرية فى سنة ١٩٠١ وحصل على البكالوريا من نفس المدرسة فى سنة ١٩٠٤ ، وأراد له والده أن يلتحق بالأزهر – كما كان عليه الحال فى تلك الأيام – غير أن عبد الرحمن فضل الحقوق وتخرج فيها سنة ١٩٠٨ .

وقد هيأت للرافعى نشأته البرجوازية أولا ودراسته الحقوقية ثانيا الاتصال بجهازات الحزب الوطنى وبخاصة بعد تأسيس نادى المدارس العليا فى سنة ١٩٠٦ ، وكان من المعاقل الهامة للحزب الوطنى ... **وهكذا التقى عبد الرحمن بمصطفى كامل ، ومهدت له الفترة القصيرة التى عرفه خلالها أن يتمسك بمبادىء هذا الحزب وأن يصير من أبرز أعضائه فيما بعد .**

لكن العلاقة بين **عبد الرحمن الرافعى و مصطفى كامل** لم تمتد طويلا ، كما أنه لم يلتق به الا مرات معدودة ، وعرف بعده خليفته العظيم **محمد فريد** الذى كان بمثابة والد أو أخ كبير فأتاح له فرصة الكتابة فى اللواء – وهى جريدة الحزب الوطنى – الى جانب عمله بالمحاماة ، واصطحبه الى أوربا فى المؤتمرات التى كان يشترك فيهما الحزب الوطنى ، وعندما نفى محمد فريد من مصر سنة ١٩١٢ كثرت المراسلات بينهما .

وكان لثورية عبد الرحمن الاولى ودراسته الحقوقية وكتاباته فى صحف الحزب الوطنى ، كان لكل هذا أثر كبير فى الدفع به الى تأليف أول كتبه الذى صدر فى عام ١٩١٢ بعنوان « **حقوق الشعب** » ، حلل فيه النظريات المختلفة للدولة والحكومة النيابية السليمة ووظائف المجالس التشريعية . كما أن الاتجاه الاجتماعى الذى ظهر فى أخريات زعامة مصطفى كامل وأوليات زعامة محمد فريد أدى الى أن يؤلف كتابا آخر صدر فى عام ١٩١٤ بعنوان « **نقابات التعاون الزراعية** » ، أرخ فيه للدعوة التعاونية فى مصر ، ومنشآت التعاون بها وبالخارج ، وعلاقة التعاون بالنهضة الاقتصادية والاجتماعية . وقد نال هذا الكتاب تقدير الزعيم محمد فريد الذى وصفه بأنه « **أحسن كتاب أخرج للامة المصرية فى هذا العام** » .

وعندما أعلنت الحرب العالمية الاولى تحرج موقف الحزب الوطنى بسبب مناهضته للانجليز ، وجرت حركة اعتقالات واسعة لرجال هذا الحزب ، ونفى بعضهم الى الخارج ، والقى القبض على عبد الرحمن وأخيه أمين فى أغسطس سنة ١٩١٥ وبقيا فى السجن حتى يونية سنة ١٩١٦ .

وفى عام ١٩١٩ اندلعت الثورة فى مصر ، ولم يكن لعبد الرحمن ولا لرجال الحزب الوطنى دور كبير فى قيادتها ، اذ كانت هذه القيادة لرجال حزب الأمة القديم ، لكنه سجل انطباعاته عن الثورة فى كتابه الذى نشره مسلسلا بجريدة الأخبار سنة ١٩٢١ ثم أصدره فى العام التالى بعنوان « **الجمعيات الوطنية** » .

واشترك عبد الرحمن فى الحياة السياسية بعد الثورة على مستويات معينة اذ انتخب عضوا فى مجلس النواب عن المنصورة فى سنة ١٩٢٤ وبقى فيه سنتين ، كما أصبح عضوا فى مجلس الشيوخ عن المنصورة أيضا



منذ سنة ١٩٣٩ حتى سنة ١٩٥١ ، وتولى وزارة التموين مدة أربعة شهور فى عهد حسين سرى سنة ١٩٤٩ . وخلال هذه السنوات **اشترك فى انشاء جمعيات التعاون الزراعية ، والترويج لأسهم بنك مصر ، كما دعا لانشاء بنك التسليف الزراعى والتعاونى .**

أما مناصبه الأخرى التى تولاها ، فقد كان سكرتيرا للحزب الوطنى أربعة عشر عاما (١٩٣٢ – ١٩٤٦) ، كما تولى منصب وكيل نقابة المحامين سنة ١٩٤٠ ، وأصبح بعد ذلك نقيبا للمحامين .

هذا عن حياته الرسمية .

أما حياته الفكرية فترتبط أشد ما ترتبط بكتبه المعروفة بـ « **تاريخ الحركة القومية** » ، وهى أهم الآثار التى تبقت لنا منه ، والتى يعد من أجلها أول مؤرخ لمصر الحديثة . وعدة هذه الكتب ستة عشر كتابا ، اختص الأولان بتاريخ مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر والحملة الفرنسية ، والثالث بعصر محمد على ، والرابع والخامس بعصر عباس وسعيد واسماعيل ، أما السادس فهو عن الثورة العرابية والاحتلال الانجليزى ، والسابع عن العشر السنوات الأولى للاحتلال ، والثامن عن **مصطفى كامل** « **باعث الحركة الوطنية** » ، والتاسع عن **محمد فريد** « **رمز الاخلاص والتضحية** » .

وأرخ الرافعى لثورة ١٩١٩ بكتابين ، كما أرخ لأعقاب الثورة بثلاثة كتب تنتهى عند عام ١٩٥١ ، وهو العام الذى ألغيت فيه المعاهدة ، ثم كتب عن مقدمات ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وعن عهد الثورة نفسها حتى سنة ١٩٥٩ .

ومن الممكن أن نضيف الى هذه السلسلة كتابه الصغير عن « **معاهدة ١٩٣٦ هل هى استقلال أم حماية** » وكتابه « **تاريخ الحركة القومية فى مصر القديمة** » . كما أنه اختصر كتابه عن الثورة العرابية وعدل فيه ليصدر كتابه عن « **أحمد عرابى** » .

وقد أرخ الرافعى لحياته بكتاب عنوانه « **مذكراتى** » ، كما أرخ للفترة التى قضاها بمجلس النواب والشيوخ بكتاب عنوانه « **أربعة عشر عاما فى البرلمان** » . وألف كتابا عن « **شعراء الوطنية** » . ويصدر له هذا الشهر عن الدار المصرية للتأليف والترجمة كتابه « جمال الدين الأفغانى » .

وتقديرا للجهد الكبير الذى قام به عبد الرحمن الرافعى فى التاريخ لمصر الحديثة ، اختير مقررا للجنة التاريخ بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، ونال جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية سنة ١٩٦٠ ... وتوفاه الله فى ٣ ديسمبر ١٩٦٦ عن ثمانية وسبعين عاما .

والدور الحقيقى الذى أسهم به الرافعى كمؤرخ يأتى من محاولته الرائدة للتأريخ لمصر الحديثة ، على أن هذا الدور يصدر عن نزعته الوطنية أولا وانتمائه للحزب الوطنى ثانيا ، فالتاريخ عنده ، كما عبر عنه أكثر من مرة فى كتبه « **مدرسة الوطنية** » وهو يقول فى مذكراته « **أحببت التاريخ منذ صباى ، وكنت ولا أزال أراه مدرسة لتقويم أخلاق الشعب ، والنهوض بتربيته السياسية والقومية وزاد تعلقى به أنى رأيت فيه على ضوء التجارب وسيلة ناجحة لتثقيف العقول ورفع مستوى الوطنية والوعى القومى فى النفوس** » .

وتلك لفتة جميلة من الرافعى ، ولكنها لا تكفى وحدها لتبرير دراسته للتاريخ ، على أننا نخرج من هذه النقطة الى نقطة أخرى ، هى أنه اعتبر تراث الحزب الوطنى وتاريخه هما المحور الذى تدور عليه الحركة الوطنية فى مصر . **يبدو هذا بوضوح اذا عرفنا أنه الحث عليه منذ سنة ١٩٢٦ ، بعد أن تصدر الوفد الحركة الوطنية ، ثم وفاة سعد زغلول وظهور الدراسات الضافية عنه وعن دوره فى هذه الحركة وهو دور كان يمس أوتارا حساسة عند رجال الحزب الوطنى ، أقول الحث عليه فكرة الترجمة لحياة مصطفى كامل ، لكنه وجد أن لزعامته بذورا نمت قبله ، ثم كانت لها آثار عاشت بعده ، فالجاه هذا الى أن يبدأ بالتاريخ للحركة القومية « منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وقد ظهر أول كتاب فى هذه السلسلة سنة ١٩٢٩ .**

ونضيف هنا أن كان من المفروض أن يقتصر الرافعى فى هذه السلسلة على تتبع نمو الوعى القومى لدى المصريين ومراحل تطوره ، لكن كتابه الذى يحمل اسم « **تاريخ الحركة**

القومية » لم يلبث أن امتد موضوعه حتى شمل تاريخ مصر الحديث كله .

فالرافعى يؤرخ للحركة القومية من منظور معين ، فهو يترجم لحياة مصطفى كامل ومحمد فريد ويجعلهما علمين على مرحلة تمتد من سنة ١٨٩٢ الى سنة ١٩١٩ ، لكنه لا يفعل نفس الشىء مع سعد زغلول . وكان الدافع له على هذا أن سعدا ينتمى أصلا الى حزب الأمة القديم ، وهو الحزب المعتدل المنافس للحزب الوطنى ونحن لا نبالغ هنا اذا قلنا أن كتابه الذى ألفه عن فترة العشر السنوات التالية للاحتلال – رغم عدم أهمية هذه الفترة فى تاريخنا الحديث – الا أن مؤرخنا شاء أن يبرز ما كانت عليه مصر من يأس وضياع وحيرة ، قبل أن يتسلم مصطفى كامل لواء الحركة الوطنية ويبعثها من جديد ، مع أنه كان من الممكن جعل تاريخ هذه الفترة مؤخرة لكتابه عن الثورة العرابية ، أو مقدمة لكتابه عن مصطفى كامل .

وللنزعة الوطنية وجه آخر فى كتب الرافعى ، اذ أنه أرخ لمصر منفصلة عن جاراتها العربيات ، ولا يعيب هذا الرافعى كثيرا لأنه كانت لمصر فى ذلك الحين ظروفها الخاصة التى تجعل مسار الحركة الوطنية فيها مختلفا عن مسارها فى أقطار الشرق العربى ، لأنها كانت تناهض بريطانيا وتستعين عليها بدولة الخلافة ، فى حين كانت بلاد الشرق العربى الأخرى تناهض العثمانيين وتستعين عليهم بأوربا . وقد استمرت هذه الحال حتى بعد الحرب العالمية الأولى بسنوات . فاذا عرفنا أن الحزب الوطنى نفسه – وهو الحزب الذى ينتمى اليه الرافعى – كان يعرف فى مصر بحزب الخلافة ، عرفنا ماذا يكون عليه بالضبط موقف الرافعى كمؤرخ .

والرافعى لا يعطى اهتماما كبيرا للعوامل الاجتماعية ومساهمتها فى صنع الحدث التاريخى بل انه يجعل الأبطال أعلاما على مراحل معينة من التاريخ ، ونحن لا نختلف مع الرافعى فى وضوح الدور الذى يلعبه البطل ، لكننا نختلف معه فى تحديد أبعاد هذا الدور ، فهو مثلا يرجع الفضل فى الانبعاث الكبير الذى حدث سنة ١٩١٩ الى مصطفى كامل .

يقول « فلولا الوطنية التى بثها مصطفى كامل فى نفوس المصريين خلال الثمانية عشر عاما التى قضاها فى الكفاح ، لمرت سنة ١٩١٩ كما تمر غيرها من السنين ، دون أن تتجلى فيها روح الثورة ، فالثورة هى غرس الوطنية ، والوطنية هى نتيجة جهاد مصطفى كامل المتواصل طوال هذه السنين » .

وقد كان لنشأة عبد الرحمن البرجوازية أولا وانتمائه للحزب الوطنى ثانيا أثر كبير فى تركيز اهتمامه على العوامل السياسية بالدرجة الأولى ، فالحزب الوطنى ابان زعامة مصطفى كامل والى حد كبير فى عهد زعامة محمد فريد كان يتجه الى تركيا وفرنسا ، الأولى بوصفها صاحبة السلطة الشرعية فى مصر والثانية بوصفها المنافسة الأوربية الأولى لانجلترا . اذن فهو حزب يطالب الاستقلال أساسا أما ماعدا ذلك من وجوه الاصلاح الاجتماعى فيأتى فى الدرجة الثانية ، ولم يتهيأ لهذا الحزب أن يضع لنفسه برنامجا اجتماعيا الا بعد نكسة الاتفاق الودى سنة ١٩٠٤ ، وقد اتضح هذا البرنامج فى عهد محمد فريد الذى اهتم بانشاء المدارس وتدعيم أركان الحركة التعاونية والنقابية ... ولكن جهود هذا الزعيم لم تلبث ان انحسرت بعد نفيه سنة ١٩١٢ ، ثم تشتيت رجال الحزب خلال سنوات الحرب العالمية الأولى .

وقد لعبت الأحداث السياسية فى مصر دورا كبيرا فى جذب اهتمام المؤرخين بسبب خطورة هذه الأحداث من ناحية وتتابعها من ناحية أخرى ، ما بين ثورة ١٩١٩ وانتكاستها ، والانشقاق الذى حدث بعدها ، وحادثة السردار سنة ١٩٢٤ ، واخلاء السودان ، وحكم القبضة الحديدية سنة ١٩٢٩ ودستور صدقى وعهده الأسود ١٩٣٠ – ١٩٣٣ ، واجهاض ثورة ١٩٣٥ ، والمعاهدة التى اختلف الرأى بشأنها ، ثم الحرب العالمية الثانية ، وحادث ٤ فبراير ، والأحداث التى تلت الحرب ، كحادث كوبرى عباس ، واتفاق صدقى – بيفن ، وحرب فلسطين ثم الغاء المعاهدة .

كل هذه الأحداث السياسية لها مضمون اجتماعى ، وقد كانت العوامل الاجتماعية تشكل جانبا عظيما فى طبيعة تكوينها ، لكن المؤرخين تنبهوا اليها على أنها صورة من صور الصراع بين مصر والانجليز ، ويدخل القصر طرفا ثالثا .

ونضيف هنا أن الاتجاهات الاشتراكية فى تفسير التاريخ لم تكن قد برزت بعد بوضوح على المسرح ، ولم تستطع هذه الاتجاهات أن تجد لنفسها متنفسا الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان الرافعى قد قطع شوطا كبيرا فى سلسلة كتبه القومية .

اذن فنحن نخلص من كل هذا الى أن نزعة عبد الرحمن الرافعى من ناحية ، وانتماءه للحزب الوطنى من ناحية أخرى ، وظروف عصره من ناحية ثالثة ، كان لكل هذا أثر كبير فى تحديد رؤياه الخاصة للتاريخ المصرى الحديث . ولكن هناك ملاحظة أخرى على منهج الرافعى فى كتاباته **فهو يتبع أسلوب الحوليات أى سرد الأحداث التاريخية حسب التتابع الزمنى ، ويملأ كتبه فى أحيان كثيرة بمواد لا تعد تاريخية بذاتها ، وانما من الممكن أن نستعين بمدلولها التاريخى العام** ، ففى عرضه لتاريخ الحملة الفرنسية مثلا يترجم لعلماء الحملة ومهندسيها واقتصادييها وأطبائها وأدبائها ، ويذكر المعارك الحربية الصغيرة بالتفصيل ، يلخص تراجم أعيان هذا العصر كما وردت فى الجبرتى . ويكرر نفس الشىء فى كتابه عن عصر محمد على وعصر اسماعيل . وهو يقطع حديثه عن لجنة ملنر – مع أهمية هذا الحديث ليخبرنا بمصرع اثنى عشر طالبا مصريا فى كارثة قطار بايطاليا سنة ١٩٢٠ ، ويقطع حديثه عن استمرار

الائتلاف بعد وفاة سعد زغلول ، واذا بنا أمام عشر صفحات عن وفاة أخيه أمين الرافعى وما قيل فى تأبينه .

على أن هذا كله لا يغض من قدر فقيدنا الكبير كرائد فى مجال جديد من مجالات الثقافة ، فالمشاهد أن فن (أو علم) التاريخ قد بدأ متأخرا فى مصر الحديثة عن قرينه فن كتابة التراجم ، فالفن الأخير عريق فى ثقافتنا العربية ، وقد انتعش فى عصر الرافعى على أيدى **العقاد وطه حسين وهيكل** وغيرهم من الرواد ، ولكن على مستوى التاريخ كعلم لا نجد هذا التطور ، غاية ما بلغه قبل أن يشرع الرافعى فى تأليف كتبه التاريخية هو ما قام به **الشيخ محمد الخضرى** وأهل جيله من علماء الأزهر من تأليف كتبهم فى التاريخ الاسلامى على طريقة التنسيق والتهذيب أو طريقة الجمع والتبويب ، ولا تزال لهذه الطريقة الأخيرة آثار باقية تحت قبة الجامعة .

ولربما كانت مهمة المؤرخ للعصور الوسطى فى جيل الرافعى أيسر من مهمة المؤرخ للفترة الحديثة من تاريخنا لأن الأول فى متناوله مئات المراجع المتبقية من تلك العصور ومن عصره نفسه ، فى حين أن الرافعى لا تتوفر لديه هذه المصادر ، كما أنه لم يكن يستطيع أن يطلع على كل الوثائق اللازمة لتجميع مادته التاريخية ، وخاصة اذا كانت هذه الوثائق سرية ، كما أنه بطبيعة الحال لم يقرأ مذكرات كبار الزعماء ، التى لم تنشر فى عهده ولم ينشر معظمها الى اليوم .

وقد يأخذ البعض على الرافعى رؤياه الخاصة للحركة القومية ، لكن هذه الرؤيا كانت تصدر عن ذاته وكان مقتنعا بها ، ولم يوظفها من أجل خدمة غرض شخصى . فهو لهذا كان معتدلا فى حكمه ، اذا استثنينا بعض خصومه الوفديين ، وكلما ابتعد العصر الذى يؤرخ له ، كان هذا أدعى الى اعتداله ، وهو فى كتابه الثانى يؤكد حقيقة أن الشعب المصرى هو صاحب الفضل الأول فى تولية محمد على ، وقد جاء هذا ثمرة من ثمرات الحركة الوطنية التى نضجت فى عهد الحملة الفرنسية ، وأنه اذا كان هناك رأى ينسب قيام النهضة المصرية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الى محمد على وحده ، فان مؤرخنا يؤكد أيضا « **مواهب الأمة المصرية ، وحسن استعدادها للتقدم ، وماضيها فى الحياة القومية** » . بل يذهب الى أنه لولا هذا لكان محمد على واليا كغيره من الولاة العثمانيين الذين نسيهم الناس ونسيهم التاريخ .

يقول تقرير المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بصدد منحه جائزة الدولة التقديرية « **ولا شك فى أن الأسلوب الذى عالج به موضوعاته فى الوقت الذى أظهر فيه مؤلفاته ، قد انطوى على قدر من الشجاعة لا يتصف به الا الجهابذة الصادقون من المفكرين** » .

لقد كان عبد الرحمن الرافعى رائد تيار جديد فى كتابة التاريخ ، وكان من الممكن أن تكون توقعات هذا التيار أكثر تقدما اطرادا . لكن حركة الكتابة التاريخية لم تنم كثيرا بعد الرافعى ، ولا يعيب هذا الرائد نفسه ، وانما يعيب هؤلاء الذين جاءوا بعده لقد كان الرافعى رائدا .. وكفى ! .

عبادة كحيلة

فى العدد القادم :

لقاء مع الفائزين بجوائز الرواية الفرنسية :

- فرانسوا نوريسيه ، الفائز بجائزة الأكاديمية الفرنسية
- أدموند شارل - رو ، الفائزة بجائزة الجونكور .
- جوزيه كابانيس ، الفائز بجائزة رونودو .